PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

29

ARTE

Editoriale

LONGHI: *Difficoltà di Leonardo* - BOSCHETTO: *Per Giovanni Lanfranco* - ARCANGELI: *L'alfabeto di Van Gogh*

Antologia di artisti
Appunti

MAGGIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1952

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni

Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

EDITORIALE

I TESORI DEL MEDIO EVO ITALIANO A PARIGI. - *Pochi giorni or sono, tornando da Londra a Parigi sulla Flèche d'or, rilevavo con stupore che il numero di primavera della 'Revue des Voyages', edita dalla Compagnia dei Vagoni Letto, e sempre assai bene informata sulle esposizioni stagionali, non fa alcuna menzione di quella dei Tesori Medioevali Italiani, aperta da quasi un mese al Petit Palais, e, certo, l'avvenimento che meritava d'essere il più memorabile della primavera parigina.*

Una così grossa dimenticanza non si spiega forse soltanto con la lamentabile scarsità di comunicazioni tra la nostra Direzione di Belle Arti e la Direzione Generale del Turismo, ma anche con la improvvisazione che ha sembrato caratterizzare l'avvenimento. Ancora tre mesi or sono, infatti, mentre gli organi responsabili italiani ostinatamente tacevano, accennavo, nell' 'Osservatore' del terzo programma radiofonico, e desumendo da giornali francesi, al vivissimo desiderio di André Chamson, di allestire nel suo bel museo, una mostra italiana di tema non ancora precisato. Si parlava di capolavori sconosciuti, di Piero, dei Ferraresi, del Caravaggio; e simili. Ora ecco che, neppure due mesi dopo, quasi tutti i 'preziosi' del nostro Medio Evo si veggono radunati, convogliati a Parigi, e affidati al gusto impeccabile dello Chamson, che già lo scorso anno, nella 'Exposition de la Vierge', si era rivelato regista impareggiabile. Un esodo di oggetti italiani come non si era più visto dai tempi della Grande Armée, o, se non vogliamo rimontare tanto in là, da quelli della immane concentrazione 'ojettiana' allo stesso Petit Palais, nel 1935.

Ma l'improvvisazione scopre sempre le sue zone più dolenti. Per cominciare. Non sembra dubbio che l'importanza di un tale schieramento e di una offerta così sontuosa, dovesse propalarsi in tempo utile per raggiungere l'effetto voluto, e cioè che il pubblico degli ospitanti e dei turisti volonterosi fosse preparato di lunga mano ad accogliere tanti tesori con la debita reverenza, e a leggerli con sufficiente penetrazione. Ciò era tanto più necessario in quanto il pubblico francese, assai bene informato e giustamente orgoglioso dei suoi Vézelay, Autun, Arles, Chartres e simili, e pur sempre pronto al 'coup de chapeau' davanti alla 'Renaissance Italienne', ha, per colpa nostra, s'intende, un'idea molto vaga e ridotta del Medio Evo italiano. Mi dicono che lo stesso André Chamson, quando gli giunse la notizia improvvisa della decisione romana, abbia esclamato: 'Le Moyen Age Italien? Mais quoi? Mais le Moyen Age c'est nous!'. Non pretendo di aver riprodotto alla lettera le sue parole; ma queste altre me le ha dette lui in persona, nella sala dove sono concentrate le cose più eccelse dei due Lorenzetti: 'Tenez cette salle, par exemple. Les deux

Lorenzetti, on est d'accord sur ce point, ne sont pas au fond des artistes de tout premier plan; et pourtant voyez comment une présentation adroite et bien espacée peut les aider à s'élever au dessus de leur niveau habituel'.

È probabile che una serie di conferenze tenute sul luogo da italiani avrebbe potuto servire per una migliore preparazione preventiva. E il Ministro Segni non mancò infatti di rivolgere qualche invito in questo senso: ma, personalmente, non mi sentii di accettarlo perché occorre forse più tempo a preparare una buona conferenza, soprattutto se divulgativa, che non a concentrare tanti oggetti famosi e a spedirli; ciò che è stata cura particolare di funzionarj dei quali nessuno si sogna di disconoscere la buona informazione sul periodo prescelto. Ricordo, infatti, che il miglior articolo uscito a Parigi sulla Mostra, quello di André Chastel su 'Le Monde' rileva che la scelta degli oggetti sembra aver seguito le illustrazioni-base dei migliori manuali di storia dell'arte. E l'Ispettore centrale dottor Lavagnino, nella sua densa prefazione al catalogo, pur lamentando che alcuni pezzi celeberrimi, per esempio l'Altare Ambrosiano di Vuolvinio, non abbian potuto viaggiare per causa delle dimensioni, non manca di dichiarare che gli ordinatori si son sempre tenuti alle cime più alte e maestose.

Anche a limitarsi, infatti, agli oggetti presenti, è sempre sorprendente incontrare a Parigi l'intero sarcofago ravennate della 'traditio legis', transenne di San Vitale e capitelli di San Michele in Affricisco, e persino due riquadri dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo che hanno approfittato del distacco temporaneo dal muro (a scopo di conservazione) per farsi il lungo viaggio di piacere. E sono qui anche una intera porta di Oderisi a Troia, l'intero architrave di Biduino a Lucca, una bella fetta del fonte di Maestro Roberto a San Frediano, le sublimi métope di Modena e i famosissimi 'Mesi' di Ferrara, due figure dell'Antelami da Parma, e altre di Nicola e Giovanni Pisano e Tino da Camaino venute da Pisa, di Arnolfo da Firenze e Perugia, di Andrea Pisano da Orvieto; tutte cose di mole e peso molto rilevanti.

Non si esagera punto, insomma, concludendo che quasi tutto il meglio dell'arte medioevale italiana, oggi, si trova a Parigi. Appena discesi agli oggetti di minor mole, le assenze sono, infatti, pochissime. Dai due busti prebizantini di Como e di Milano, agli avorj più illustri del Bargello, di Brescia, di Ravenna (salva la Cattedra di Massimiano), di Bologna; ai vetri di Pesaro e di Cagliari, ai tesori di Canoscio, di Castel Trosino e di Nocéra Umbra, ai numeri più belli dell'oreficeria barbarica e bizantina di Monza e di Venezia, al grifone arabo di Pisa e all'aquila in rame di Sant'Ambrogio, tutto è qui; e, per la scultura romanica, oltre le moli già citate, ci sono i più bei capitelli di Pavia, di Parma, di Modena, le più belle colonne luc-

chesi, la 'Madonna' di Acuto e persino il busto di Sigilgàita Rufolo, venuto da Ravello. Per la miniatura, il meglio aveva già figurato, due anni fa, nella Mostra dei Libri Italiani alla Bibliothèque Nationale, e non si poteva scomodarlo due volte; ma si è ancora potuto sfoggiare col 'Codice Purpureo' di Rossano, tre 'Exultet' di Monte Cassino, e l'Epistolario Padovano di Giovanni di Gaibana. L'oreficeria brilla, per non dir altro, coi pezzi bizantini di San Marco e di Cosenza e, per l'epoca gotica, col mirabile calice assisiate di Guccio di Mannaia e col reliquiario orvietano di Viva di Lando.

Altrettanto imponente, la scelta della pittura. E basti ricordare, del Duecento, i più famosi crocefissi lucchesi e pisani, compreso quello di Giunta, presente del resto anche con l'altro, maestosissimo, di Bologna; mentre da Siena son venute la 'Vergine degli Occhi Grossi' e la cuspide della 'Maestà' di Guido; da Torino, la Madonna Gualino; da Orvieto, la 'Maestà' di Coppo di Marcovaldo.

E per il Trecento. Giotto stesso è presente col 'Santo Stefano' di Casa Horne e coi due 'Santi' compagni di Chaâlis, sebbene ancora soffocati dal restauro; Duccio con la 'Madonna' giovanile di Badia a Isola e alcuni pezzi della 'Maestà' di Siena; Simone, con la predella di Pisa che, ad onta della grave 'arrotatura' subita alcuni anni fa, è sempre commovente; Pietro Lorenzetti con la 'Madonna' firmata di Cortona, il grande altare carmelitano di Dófana e l'ancona pistoiese dagli Uffizj; Ambrogio, con la 'Madonna' di Serre di Rapolano, le due piccole anconette e i due famosi paesaggi senesi e, persino, la sublime predella fiorentina con le 'Storie di San Nicola'; il 'Maestro del Codice di San Giorgio' con la squisita anconetta del Carmine di Firenze; Paolo Veneziano con la tavola di Vicenza, Barna con la vivida 'Madonna' di Asciano; Giovanni da Rimini con la nobilissima tavoletta di Faenza; Vitale con un affresco bolognese; Giovanni da Milano con la insuperata 'Pietà' dell'Accademia fiorentina; dipinto che viene a chiudere la Mostra sull'anno 1365.

A che abbia giovato finora questa improvvisa presa di contatto nel quadro dell' 'accordo culturale' italo-francese, è forse prematuro decidere; Giovanni Pisano diventato Giovanni Pissarro in un articolo di Jean Bouret, e il Santo Stefano di Giotto chiamato 'assez joli tableau' in un saggio di Pierre de Colombier, non sembrano, a tutt'oggi, fausti presagi e inducono a qualche considerazione d'ordine più generale.

Un'indagine sui concetti ispiratori della Mostra ci porterebbe troppo in là; ma basterà accennare che, in un'Italia medioevale contesa per tanti secoli fra culture diverse, non era facile trovare un filo conduttore; anzi, una volta deciso di non limitarsi a una tendenza o a una fase soltanto — per esempio ad affermare per la prima volta, fuori d'Italia, l'autorevolezza poetica della nostra scultura romanica

anche di fronte a quella elettissima dei francesi, — era impossibile concludere altrimenti che in una silloge di pezzi mirabili, ma incomunicanti tra loro; ciò che, del resto, fu presente agli ordinatori, già nella scelta del titolo: 'Tesori *d'Arte del Medio Evo* in *Italia'. Ma allora torna subito a mente che i 'tesori', e di secoli così remoti, son cosa fragilissima, e carreggiabile soltanto con estrema discrezione; escludendo cioè, preventivamente, dalla scelta, quelli più fatiscenti. E, una volta ridotta la scelta al minimo, occorreva ancora sorvegliare attentamente tutti i pezzi destinati al lungo viaggio e poi il loro comportamento durante la Mostra, così da doverosamente sollevare d'ogni preoccupazione gli amici francesi che hanno così brillantemente svolto la regìa di presentazione.*

Purtroppo, questa via non è stata seguita da parte italiana. È certo, infatti, e si allegano le ragioni di questa certezza, che alcuni pezzi di scultura romanica, per non dir altro i 'Mesi' di Ferrara, meglio era non uscissero di casa; e lo stesso va detto anche per parecchi numeri di pittura dugentesca.

Ecco infatti che cosa ho potuto constatare visitando la Mostra in compagnia della valente collaboratrice di M.r Chamson, M.me Kahn; e senza, purtroppo, poterne far parte, prima d'ora, agli ordinatori italiani, nessuno dei quali è, per il momento, reperibile a Parigi.

Il Paliotto Pisano del 'San Francesco', uno dei pezzi più celebri del nostro Duecento pittorico, presenta, nella superficie, alcuni gravi sollevamenti che presagiscono cadute di colore al minimo contatto. Altrettante 'sbollature' si avvertono in un capolavoro anche più alto, e anch'esso venuto da Pisa, la 'Madonna' del Maestro di San Martino. M.r Chamson mi assicurava di avere anch'egli rilevato i guasti e consultato un suo tecnico, non già per far procedere a fissaggi (ché ciò esula dalle sue competenze), ma almeno per tener d'occhio la vicenda. Da parte mia, non posso però non considerare scandalosa leggerezza, che nessun tecnico specializzato italiano sia stato lasciato di fazione a Parigi per tutta la durata della Mostra; soprattutto pensando ch'essa si protrarrà fino alla stagione canicolare.

Ma v'era di peggio. Dopo il primo turbamento nel ritrovarmi di fronte alla serie famosissima dei 'Mesi' di Ferrara, già corrosi e sbertucciati da tanti secoli di esposizione all'aperto, me li stavo ormai rileggendo, quando mi avvenne di rilevare che una scheggiatura, in una delle foglie di vite del 'Settembre' (forse la più mirabile 'natura morta' dell'arte italiana!) non poteva essere che recentissima. M.me Kahn aveva tutto il diritto di supporre, come fece, che il danno fosse anteriore all'arrivo; ma, alzatomi sulla punta dei piedi — ché i pezzi sono esposti a discreta altezza sulla parete — ebbi la sorte di recuperare, caduta fortunatamente in un sottosquadro, la scheggia stac-

catasi dalla foglia del Settembre, e di consegnarla nelle proprie mani di M.me Kahn. Già Francis Jammes consigliava: 'Allez, chantez les mois qui ne sont pas septembre'. E cantiamoli pure, auspicando loro buon ritorno a Ferrara, lunga vita e più saggia sorveglianza.

Perché, insomma, gli ordinatori italiani non hanno preso più seriamente a cuore tutti i casi più delicati? Per citarne qualche altro. Il busto di Sigilgáita Rufolo, issato a fior di spalle, senza la protezione di una teca vitrea, proprio nel punto di maggior transito del pubblico, in certe ore numeroso, non manca di dare serie apprensioni. La 'Cattedra' di Montevergine è posta a terra direttamente, senza alcuna base isolante, come un comodo seggiolone, e come tale (dato che in tutta la Mostra non v'è una sola seggiola per il pubblico) aveva ben diritto di considerarla un onesto turista di provincia ch'era sul punto di servirsene; non essendovi, a disingannarlo, né un cordoncino di rispetto, né un cartellino di 'ne pas s'asseoir'. Ancora nella stessa sala, l'incantevole 'Madonna' dugentesca di Acuto, è collocata sopra una cassa scura, poggiata a terra e tanto aggettante che non può essere che non v'intoppi, con la punta della tomaja, chi voglia esaminare la Madonna più davvicino; almeno finché non si accorga che non di una cassa comune si tratta, ma proprio della 'Cassa di Terracina'; venuta dunque da tanto lontano, e precisamente da Palazzo Venezia a Parigi, per farsi prendere, sia pure inavvertitamente, a pedate; ciò che è tanto più ammissibile, in quanto gli ordinatori della Mostra hanno dimenticato di apporvi un cartellino a indicare che anche quell'oggetto nerastro rientra de jure *(secolo XIII) nell'ámbito della solenne manifestazione culturale.*

Queste, le osservazioni meno gradevoli che ogni buon italiano ha il dovere di fare subito, dal primo sguardo d'assieme alla Mostra memorabile del Petit Palais. Ma, sgravato da questo peso, vorrà tranquillamente e a lungo approfittare di un'occasione di studio che difficilmente potrà ripetersi, anche in Italia.

r. l.

Postilla. - *La pesante vicenda ha avuto assai presto un séguito che ho ancora il tempo di riferire. Rientrato da Londra a Parigi il 10 del giugno corrente, trovai di che alleviare alquanto le mie pene, constatando, alla nuova visita, che talune delle mie richieste erano state già accolte dagli ordinatori francesi. La 'Cattedra di Montevergine' e la 'Cassa di Terracina' avevano ora ottenuto basi sufficienti per isolarle dai contatti diretti col pubblico. Non solo. Le più gravi 'sbollature' di celebri dipinti dugenteschi, e cioè, oltre che nel 'San Francesco' e nella 'Madonna' del Maestro di San Martino (entrambi da Pisa) anche nella mirabile 'Madonna' duccesca di Badia a Isola (da me non avvertite nella visita precedente), si trovavano già, al-*

meno temporaneamente, medicate. Ma, si noti, ciò era avvenuto non per lo zelo dei reggitori italiani, sempre assenti, ma per la rapida decisione dello Chamson che, incoraggiato dalle mie richieste, e sentendole appoggiate anche da altri competenti italiani (e qui mi è debito citare il critico milanese Lamberto Vitali, giunto nel frattempo), aveva affidato l'opera pietosa a un valente nostro operatore, Leonetto Tintori, che, per puro, fortunato caso, si trovava di passaggio a Parigi come semplice turista; una qualità a cui volle coraggiosamente anteporre quella, più pregiata, di medico del pronto soccorso.

Anche da questi nuovi particolari, la vicenda riveste aspetti così gravi, e così profondamente incide sulla responsabilità della nostra Direzione Generale di Belle Arti e di taluni dei suoi organi periferici, da farci sicuri che il Ministro della Pubblica Istruzione vorrà decidere, e súbito, sulle prime urgenze: facendo cioè rientrare sollecitamente da Parigi almeno i pezzi che vi si trovano in così allarmante stato di insicurezza; non essendo dubbio che, con l'avanzare dei giorni più caldi, i guasti si ripeteranno in altre zone delle opere già colpite dai malori stagionali (e a parte l'obbligo, finora non assolto, da parte italiana, di sorvegliare attentamente, giorno per giorno, il comportamento di tanti altri capolavori cui il malore potrebbe estendersi).

Né il problema, per i suoi riflessi generali, potrà dirsi risolto con tali provvedimenti di 'emergenza'. Qui è soltanto l'occasione più stringente per auspicare che lo Stato Italiano, richiamato al 'memento' sulla fragilità delle cose di quell'arte che è suo patrimonio più celebrato (mi si dice che nel caso della Mostra parigina sia stata coperta un'assicurazione per cinque miliardi, ma si poteva anche coprirla per cinquanta o per cento senza incorrere in alcuna esagerazione), e fatto più pensoso del proprio prestigio intellettuale, avverta la necessità di seriamente legiferare, ponendo un fermo a questa stolida, e spesso servile, mania esibizionistica dell'Italia all'estero. Mania che, ove non venisse ormai stroncata, finirebbe, oltre agli irreparabili danni materiali, per revocarci stabilmente dal novero delle nazioni culturalmente più progredite. Queste hanno infatti da tempo provveduto ai casi proprj, vietando affatto, e per qualunque ragione, l'esodo dei tesori d'arte e di cultura conservati nelle collezioni dello Stato o sottoposti alla sua diretta tutela. Non resta che seguire l'esempio.

*Niente più mostre, allora? Non è questo che s'intende di crudamente propugnare. Ma soltanto che le poche mostre ancora plausibili in Italia, abbiano ad essere severamente, e con grande anticipo, vagliate dai competenti, secondo i due principj già affermati in altro numero di questa rivista (*Paragone, *23, 'Bilancio di Mostre nel dopoguerra', pp. 68-73) e cioè, 1°: 'Mostre ad personam'; quando la ricapitolazione culturale su una grande figura artistica e la sua cerchia (si pensi per esempio ai casi già ottimamente esperiti del Bellini e*

del Caravaggio), sembri dichiarare la eccezionale utilità dell'impresa, ferme restando tutte le provvidenze particolari di cautela e di sorveglianza; 2°: 'Mostre di ricognizione regionale' promosse dagli organi periferici, e la cui utilità risulti palese al fine stesso di una migliore conservazione delle cose. La difficoltà d'includere queste eccezioni nel corpo della legge, pur severissima, non sembra insormontabile.

'Paragone' intende insomma, da questo punto, chiedere pubblicamente più vasti consensi a un appello che, allo stato dei fatti, sa ormai di dolorosa invocazione. Tutti gli uomini di cultura vogliano seriamente considerare l'opportunità di accoglierlo; o assumersi, fosse anche col silenzio, la responsabilità, non piccola, di lasciarlo cadere.

Firenze, 20 giugno 1952. Roberto Longhi

ROBERTO LONGHI

DIFFICOLTÀ DI LEONARDO

Se gli smarrimenti organizzativi delle onoranze di quest'anno a Leonardo stessero a rispecchiare le difficoltà che ognuno incontra quando si prova a scrutare anche un solo aspetto di quel genio singolarissimo, quasi ci sarebbe da rallegrarsene, come di un segno di serio impegno intellettuale. Per ora le avvisaglie ufficiali sono state invece proprio di quei 'trombetti' che Leonardo sommamente spregiava; ciò che è più lamentevole rammentando che anche in Italia non mancò, nell'ultimo cinquantennio, un avvio più schietto alla ricerca.

È un avvio che, dalla vecchia conferenza del Croce sui limiti di Leonardo filosofo, va al capitolo dell'Olschki sui limiti di Leonardo come prosatore scientifico; al saggio del compianto Momigliano che riconduce Leonardo letterato alla sua immediata intensità di 'frammentista'; fino alla conferenza recentissima del Garin, dove, per la prima volta, il giovane Leonardo è immerso nel pieno della cultura fiorentina tra il 1470 e l' '80; vivissima cultura, ma coi segni di una crisi di cui il nostro è un tipico, esasperato esponente; per nulla un superatore.

Codesti acuti rilievi hanno inteso esimersi dal giudizio su Leonardo artista, alludendo anzi alla possibilità di un pieno positivo recupero in questa zona. Ma se le contraddizioni, rilevate dal Garin, tra una scienza assunta come metafisica, invece che come strumento logico dell'esperienza, e un'ascesi contemplativa di sapore estetistico, impegnano tutto il circolo spirituale dell'uomo, non si vede perché non dovrebbero giovare anche per qualche miglior chiarimento che sgombri Leonardo artista da quell'alone di mistero che non sarà mai neppure un principio di spiegazione.

La buona traccia porta per esempio a rammentare subito che Leonardo giovane cresceva quando la crisi era acuta anche nell'arte fiorentina. Morti, o vecchissimi, i 'nuovi uomini' della prima grande generazione quattrocentesca (Alberti, Donatello, Luca), esulato o esiliato il colore verso il nord, la pittura fiorentina strideva sotto gli strumenti degli orafi, dei cesellatori, che, come il Pollaiolo o il Verrocchio, assottigliavano il nudo, stuzzicando i cadaveri con gli infermieri di Santa Maria Nuova; anzi, questo interesse anatomico degli artisti volgeva ormai a un'ossessione di crudele fisiologia agonistica che è il nodo iniziale e, per sempre,

centrale, della cultura figurativa e del genio stesso di Leonardo. Come egli abbia meravigliosamente scrutato nei suoi innumerevoli disegni la 'cosmografia' (che così egli ama chiamarla), di 'questa nostra macchina' umana è segno del suo acume esaltato per la mera funzionalità della macchina stessa; chi non ricorda i suoi passi entusiastici sui 'muscoli offiziali', offiziali dei nervi? Da questo ideale di 'deità' fisiologica, sorge (o risorge) un ingenuo ma strenuo antropomorfismo che presto si estende all'intero mondo sublunare: fino allo stelo elastico del fiore di prato, fino alla chioma arricciata e ritrosa dell'onda marina, fino agli alberi capillari come l'intrico del sistema respiratorio, fino alle rocce articolate dal profondo delle viscere terrestri, fino alle nubi vorticose e 'grupolente' (come egli dice con idiotismo milanese), cioè nodose, varicose; a non parlare degli animali, veri o immaginarj. È abbastanza noto che il cavallo finisce per appassionarlo più del cavaliere: ed è la storia del cavallo di Francesco Sforza, la cui 'vitalità' parve e fu certamente indicibile; e fu dunque veramente 'uccisa' dai proiettili dei balestrieri guasconi di Luigi XII. Più tardi, tra l'uomo e il cavallo s'impegna un torneo intricato, mostruoso, terrificante: ed è la storia della 'Battaglia di Anghiari', in Palazzo Vecchio, specie di groppo antropo-equino, dove quasi predomina il secondo termine; tanto che il Vasari, volendone esprimere il senso, non si perita a dire, fuor d'ironia, che 'non vi si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che *nei cavalli*'...

Ma di cotesto suo genio 'vitalistico', 'animistico', Leonardo non era uomo da contentarsi. La traccia per intendere le contraddizioni mentali che insorgono in lui, successivamente, potrà indagare perché, dalla circolazione polisensa e rapidissima dell'abbozzo fiorentino dell''Adorazione dei Magi', egli si costringa alla 'piramide magica' della 'Vergine delle Rocce' o alla legale scansione scenica, a tre per tre, del 'Cenacolo' milanese. È certo il vecchio mito prospettico-proporzionale che ordina quel mistero; ed è pur vero che esso prelude alle 'Stanze' con un anticipo di dieci anni; ma, con quella carica, al fondo, di vitalità scoppiante, l'obbligo della diversa regola rimane incerto.

Analogamente, occorrerà chiedersi il significato dell'insorgenza del problema particolare di 'luce e ombra'. Futile, supporre anche un albore di problemi di tono o di colore o, magari, impressionistici. Il programma antimpressionistico di Leonardo è abbastanza deciso da quando egli raccomanda

di 'non fingere mai foglie transparenti al sole perché sono confuse'. E come sarebbe stato altrimenti per chi credeva che la dignità più alta della pittura fosse il 'mostrar rilievo sulla superficie piana'? All'uopo, serviva la tradizione privilegiata e fiorentinissima del 'chiaroscuro' astratto in 'lume universale'; né Leonardo si sentiva di rinunciarvi affatto. Pensò così di annuvolarlo, di smorzarlo, di sfumarlo; un accomodamento che, su quella base, non avrebbe potuto trovar la sua forma propria, ma soltanto indicare allusivamente un desiderio di evasione sentimentale, poetica, in un mondo serotino, crepuscolare, in un 'aer bruno', in quella 'certa oscurità' di cui parla il Vasari; e rimase così, in ambigua polemica col suo primo genio per la perspicuità vitale e persino con i suoi riti di classico equilibrio. Fu allora che i suoi pensieri e le sue figure si affacciarono, velati e fumosi, talora anche un po' macabri, dalle grotte delle prealpi lombarde già esplorate da Leonardo speleologo; e non sembrerà perciò punto strano che proprio quest'ultima escogitazione dovesse, più di tutto il resto, gradire al romanticismo e al decadentismo del secolo scorso, in cerca assai più di misteri che di spiegazioni nette.

Qui la proposta di un chiarimento in termini di umanità e di cultura, mentre accentua il contrasto interno dell'uomo, nulla toglie all'altezza mentale della crisi durata dal grande scrutatore e avviatore di 'macchine vitali', costantemente impresse dalla sua 'spirituale potenzia'.

ANTONIO BOSCHETTO

PER GIOVANNI LANFRANCO

Ove si volesse soltanto poggiare, e per sommi capi, sulla fortuna critica del Lanfranco attraverso tre secoli, conclusioni decisive, non che lasciarci perplessi e insoddisfatti, verrebbero a mancare. Ogni vicenda critica ha avuto un suo vizio originario nel costume dell'età entro la quale si è espressa e forse soltanto la spregiudicatezza e lo scetticismo dei nostri tempi, uniti a una più ordinata assimilazione di varia cultura, rendono maggiormente facile oggi l'equilibrio di un giudizio.

Grande decoratore. Facile organizzatore della solenne pompa parmense entro più lucidi e nuovi schemi. L'esaltarono i classicisti che si preparavano alla seconda vita; venne livellato al ruolo di mestierante e vituperato dall'ondata del

più insolente romanticismo, anche di quello, duro a morire, prolungatosi nei primi decenni del nostro secolo.

Il Félibien [1], che conobbe il Lanfranco a San Carlo ai Catinari e lo vide lavorare, non ebbe attributo capace di valicare un costante 'fort et terrible' e sebbene intendesse esprimere ammirazione non riesce oggi a evitarci il sospetto di una stima soprattutto diretta alla grande abilità, all'assoluta padronanza del mestiere nell'artista. 'Une facilité toute particulière à composer un grand sujet...'. 'Dans ces lieux si vastes [cupole, grandi imprese ad affresco], plus que dans les tableaux de moyenne grandeur... le Lanfranc a excellé'. Esaltò la sua 'manière grande et terrible' più preoccupato di farla risaltare che responsabile del suo significato.

Per tutto il Sei e Settecento (Bellori, Passeri, De Dominicis, d'Argenville) la fama del Lanfranco è stabilizzata, a discreta altezza, sul piano di una pittura ariosa, inondata di luce, solenne, con tutti gli attributi della grande decorazione 'alla Correggio'. Si parla più volentieri delle sue grandi imprese su muri e vòlte che non delle tele, dei dipinti di cavalletto ('riuscì egli nel colorire in grande e nelle distanze... l'aria dipingeva per lui' [Bellori]; 'Lanfranco fu il primo a dilucidare l'apertura di una gloria celeste con la viva espressione di un immenso splendore luminoso' [Passeri]). Il Lanzi sembra concludere un'età discreta e riconoscente: la maniera del Lanfranco resiste 'facile e insieme grande, per la nobiltà dei sembianti e degli atti; per le ampie e ben divisate masse della luce e dell'ombra; per la dignità del panneggiamento e delle pieghe nobili, piazzose e di nuovo esempio alla pittura'. Dove sono molti indizi di un'attenta lettura.

Con l'Ottocento, per un Lamartine [2] che davanti a una cupola affrescata dal Lanfranco trova accenti, anche se enfatici, di commosso entusiasmo; o per un Taine ('Pour moi, qui ne suis pas peintre, je ne peux donner que les impressions d'un homme à qui la peinture fait beaucoup de plaisir, et qui en outre y voit un complément de l'histoire'), che su

[1] *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, III, 1735. Il viaggio del Félibien a Roma è del '45.

[2] *Harmonies*, II: 'Que de temples, Seigneur, sont étroits pour mon âme; / Tombez, murs impuissants, tombez, / Laissez-moi voire ce ciel que vous me dérobez'. Da rammentare anche una definizione di Stendhal sul Lanfranco ('celebre intrigante': citato da A. De Romanis, *La Chiesa di Sant'Agostino*), orecchiata evidentemente di sull'aneddotica napoletana circa le relazioni fra il nostro pittore e il Domenichino.

di un quadro visto a Napoli trova lo spunto [3] per un violento attacco alla pittura del suo tempo, a intera gloria del Lanfranco; per costoro, dico, c'è un Kugler che senza scrupoli e con irrisoria facilità innalza il patibolo nel suo 'Manuale' al nostro pittore [4]. Le conseguenze di una tale catastrofica esegesi non si arrestano alla frontiera di uscita del secolo.

Ancora nel 1921, fra le pagine della impegnativa 'Histoire de l'Art' del Michel [5], il capitolo Lanfranco trova la sua divulgazione ad opera di André Peraté in una curiosa estetica che tradisce il pulpito accademico di un tale tuono d'eloquenza, con relativo razzo finale a grande effetto. Della cupola di S. Andrea della Valle egli dice: 'fut découverte en 1625, et Rome se divisa en deux camps, notre Poussin, il n'est pas guère besoin de le dire, se tenant du côté de la noblesse pure et de la sincérité, c'est à dire du Dominiquin'. Di poi, 'pillant effrontément les modèles du Dominiquin, il peignit les quatre Evangélistes aux pendentifs de la coupole du Gesù nuovo et de celle des Santi Apostoli; il campa aux voûtes de la chartreuse de San Martino des figures d'Apôtres inconsistentes et mal drapées...'. Cita poi la 'coupole du Trésor, qu'il emplit des figures trop grandes et trop colorées'. Ed ecco la conclusione: '... l'on ne tarda pas à s'apercevoir, quand ce bel improvisateur ne fut plus là pour magnifier son oeuvre, qu'il avait trop souvent fait prendre pour une éloquence émue de bruyants éclats de voix et de pastiches impudents pour un métier sincère'.

Non mi è sembrato superfluo riprodurre *in extenso* questi passi (di cui giova rammentare la data, 1921) anche perché, quale precedente di un certo rilievo, e sempre in appoggio alla buona fama del Domenichino, il Serra [6] sembrava averne

[3] *Voyage en Italie*, I, p. 77: 'Telle charmante jeune femme ample et saine dans un tableau de Lanfranc laisse bien loin derrière notre peinture contemporaine, si tourmentée, si incomplète, toute composée de tâtonnements insuffisants ou d'imitations pénibles'.

[4] *Handbook of Painting*. Trad. inglese, Londra 1855: 'In the hands of this painter the art again degenerates to a mere mechanism, an effort to produce effect by dexterity and superficial means: abrupt contrasts of light and shade; grouping according to school precepts rather than according to the nature of the subject; fore-shortenings without necessity, merely to make a display of drawing; countenances which, notwithstanding the tension of every feature, express nothing: these are the elements of Lanfranco's art. Even the study of nature is neglected and the severity and solidity of the Carracci begin to disappear, the sole merite of a facile and cheerful colour must be excepted'.

[5] *Histoire de l'Art*, vol. VI, parte 1ª.

[6] *Il Domenichino*, 1909.

spianato la via con la sua prosa tenera e senza peso ('le figure non hanno né carattere né espressione, non sono elette di disegno, vengono rilevate da ombre carbonose e son coperte di vesti mal piegate'). Di lega poco diversa è infine la voce coniata per l'Enciclopedia Italiana, da intendere come un poco riuscito tentativo di aggiornamento.

Nel 1938, in occasione della mostra napoletana del Sei, Sette e Ottocento, un interessante capitolo è dedicato al Lanfranco dal compianto Ortolani. Fra appunti suscettibili di discussione, nel mezzo di incomplete affermazioni, ci si avvede dei guizzi di nuova luce che battono sul problema per restituirlo alla sua prospettiva. Un'acqua più impetuosa e pulita già passava sotto i ponti della critica e della storia dell'arte.

In realtà, è da credere che per il Lanfranco si possano usare molti termini di qualificazione. Fu conservatore e reazionario (ognuno lo è a suo modo e secondo la propria stagione), classicista e romantico, capace di molte verosimiglianze e pronto anche a intingere invenzioni vecchie di un secolo nel calamaio del caravaggismo, lui 'bolognese', schiettamente educato nell'ora di fortuna più fiorita. Ma non fu un eclettico, ché, quasi sempre, anche nell'iniziale benpensare, il suo passo giunge di frequente un piede al di là dei confini prevedibili. Più moderno di quel che il tempo e l'ora potevano consentirgli. Si tratterà di sapere scegliere tra le carte dell'artista i documenti di maggiore importanza, i testi più accreditabili.

A questo scopo il discorso potrà correre con maggior profitto sugli inediti, su opere meno note che tocchino l'attività del pittore nelle fasi più facilmente evase dagli antichi biografi. È ancora l'iniziativa più probante, il 'documento' più accettabile, pur intendendo che sarà sempre questione di quella qualità sulla quale, troppo spesso, lo zelo impaziente del ricercatore finisce per fare confusione, velati gli occhi dall'ambizione della scoperta.

Sono parecchi anni che conosco questo 'Ratto di Dejanira /'*tavola* 1/ in una vòlta di Palazzo Costaguti a Roma.[7] Erano allora gli interessi per i bolognesi, per l'Albani in

[7] L'affresco, riconosciuto già dal Voss come opera del Lanfranco, di sulla citazione del Bellori e del Passeri, è dal Titi ('*Descrizione di Roma*', 1763) erroneamente attribuito all'Albani. Lo stesso Voss accredita giustamente al Lanfranco, sempre in palazzo Costaguti, anche l'affresco, però più tardo, della 'Giustizia e Pace', non riconosciuto dai suddetti biografi; quanto al Titi: '... si dice fattura di Lanfranco, ma forse di Giacinto Brandi, quando era fresco dello stile del suo maestro'.

modo particolare, a spingermi sulle loro orme, e l'incontro con questo Lanfranco dei primi anni romani mi suggeriva molteplici pensieri sull'autorità che Annibale Carracci esercitava verso tutti i nuovi arrivati in Roma dalla sua terra. Entro la cornice a stucchi tardo rinascimentale, l'affresco gioca su di una prospettiva a larga tenuta, dilatata nel suo punto basso d'orizzonte con la misura e l'impegno che il Carracci aveva dato a sé e agli scolari fin dalla volta Farnese e ora in più d'una delle famose lunette Aldobrandini. Abbiamo forse in quest'opera il saggio più attendibile e 'bolognese' dell'attività del Lanfranco intorno la metà del primo decennio del secolo. Ma una parte personale egli già si riserbava in questo affresco, ed era quella tanto indicativa di un 'luminismo' che sempre più e in vario modo si svilupperà fino al tempo del soggiorno napoletano, felicissimo punto d'arrivo.

Nel 1612 il pittore è nuovamente a Roma [8]. Ma nell'intervallo di Parma succedutosi alla morte di Annibale, oltre il dipinto di Napoli ('L'Arcangelo e il demonio') datato 1610, un'altra opera con la stessa data è utile far meglio conoscere: questo 'San Luca Evangelista' */tavola 2/* del Museo di Piacenza [9], che può dare il sapore dei frutti còlti dall'artista nei giardini d'arte romani del primo viaggio. Non certo o prevalentemente quelli che significavano una messa in fase perfetta dell'istruzione carraccesca, ma gli altri, più importanti, capaci di suggerire come e quanto, agli effetti della 'invenzione' (sacro canone, questo, degli accesi classicisti di lettere e arti), il Lanfranco sapesse trarre acqua buona anche da altre sorgenti, perfino da quelle che Annibale medesimo poteva avergli precluso come poco potabili per il nobile esercizio della pittura. Voglio dire che non a caso, sulle pareti della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, fra altre cose, era esposto un San Matteo in atto di scrivere i primi segni dell'alfabeto.

Ma si diceva del ritorno dell'artista a Roma. Non dovrebbe essere troppo distante da quella data la collocazione

[8] In questo anno riceve il pagamento dell'affresco perduto per la Dataria (Bertolotti: *Artisti modenesi, parmensi, ... in Roma*, Modena 1882).

[9] Da *Le pubbliche pitture di Piacenza*, 1780, avevo tratto notizia di questo dipinto, allora nella chiesa di Santa Maria di Piazza. Una nota marginale di R. Longhi mi indirizzava quindi alla Pinacoteca della città, dove il quadro era stato in seguito trasferito. Devo la fotografia per la illustrazione alla cortesia della Dott. Mina Gregori, che mi segnala di averla ottenuta dal valente studioso di cose piacentine, Prof. Repetti.

1 - *Lanfranco: 'Ratto di Dejanira'* *Roma, Palazzo Costaguti*

2 - *Lanfranco: 'San Luca'* *Piacenza, Museo*

3 - Lanfranco: 'Venere' *New York, raccolta Suida*

4 - Lanfranco: 'Sansone che sbrana il leone' *Roma, coll. Chigi*

5 - Lanfranco: 'Davide' *Firenze, coll. Longhi*

6 - Lanfranco: 'Madonna e i SS. Antonio e Giacomo' *Vienna, Galleria*

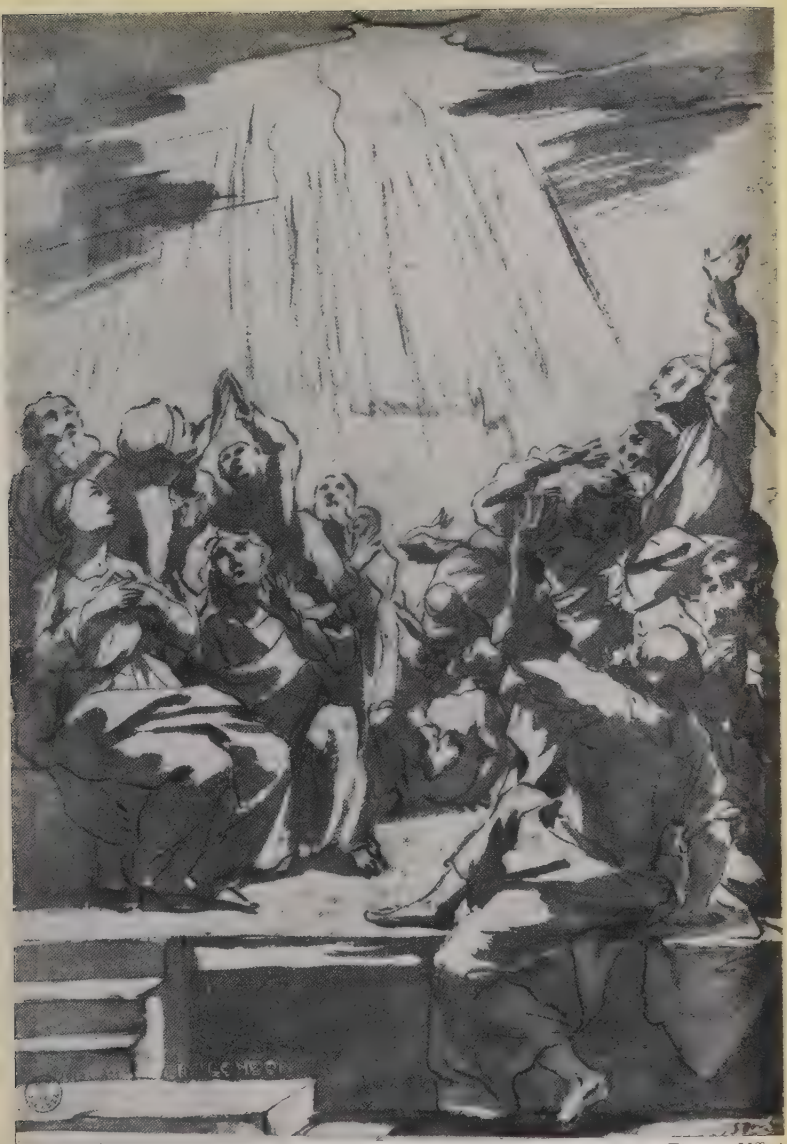
7 - Lanfranco: Giacobbe e Tamar

Roma, Gall. Corsini (depositi)

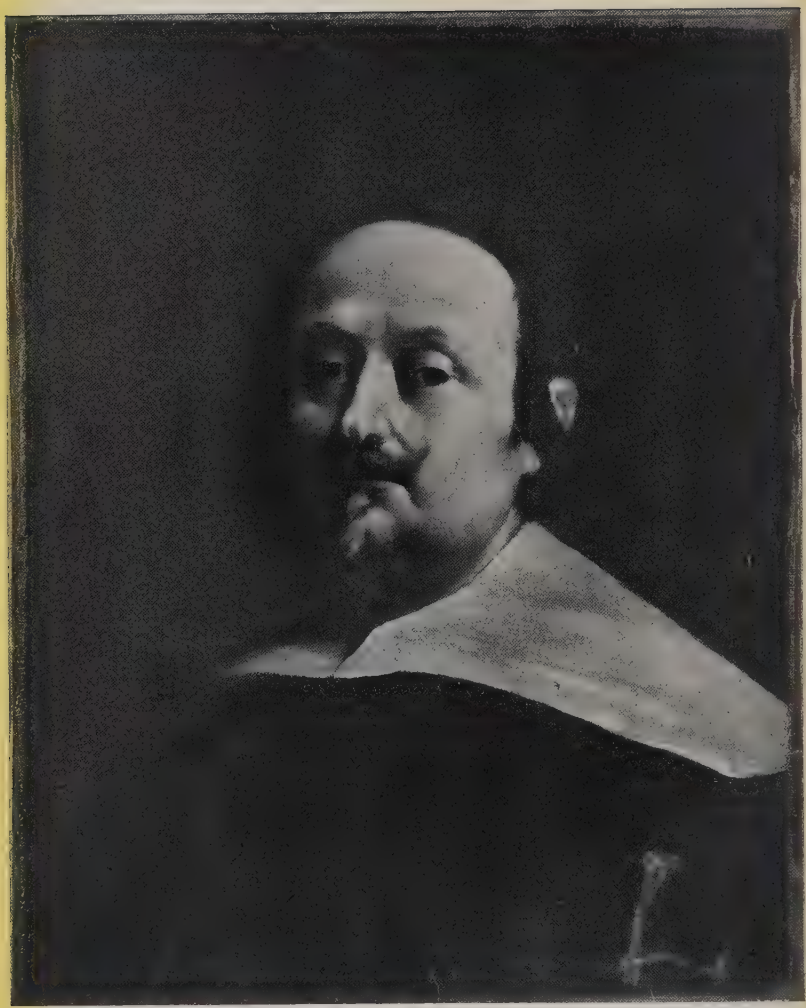
8 - Lanfranco: 'Giuseppe e la moglie di Putifar' *Roma, Palazzo Mattei*

9 - Lanfranco: 'La spiegazione dei sogni' — *Roma, Palazzo Mattei*

10 - *Lanfranco: 'Pentecoste'* *Fermo, san Filippo*



11 - *Lanfranco: disegno per la 'Pentecoste'* *Firenze, Uffizj*



12 - *Lanfranco: 'Autoritratto'*

di due dipinti ('Venere nuda in un paese' /*tavola* 3/ e 'Sansone che sbrana il leone' [10] /*tavola* 4/), nei quali amo vedere il Lanfranco sul punto di ricreare in una terza maniera gli effetti 'di studio' del Carracci (si veda il paesaggio dei due dipinti che sembra proporsi in contiguità senza cesure, come se eseguiti uno appresso l'altro, levati dal filo di una stessa matassa) con certo luminismo di sorgente gentileschiana (Sansone), capace di fare nuovamente vibrare fin il vecchio impianto formale di una Venere nuda. Un confronto con il quadro di Napoli già citato (è sempre un riferimento prezioso) mostra questo Sansone, cresciuto con le stesse premesse dell'Arcangelo, capace di intingere nella fatale macchia caravaggesca la sua vaga corposità di precettistica formale tutta emiliana.

Non siamo ancora oltre il terzo lustro del secolo, molto probabilmente. Ai suoi limiti il Longhi pone questo 'Davide' /*tavola* 5/ della sua raccolta: un quadro che accentua il valore del lume gettato dal Lanfranco su di un proposito naturalistico appena larvato sotto panni di classicistica tenuta. O viceversa, ché i due effetti in ogni caso si integrano e si palesano ad evidenza. Un quadro che non dovette spiacere al Gentileschi medesimo e che poté forse suggerire alcune idee ai manipoli dei napoletani di seconda schiera; in Roma stessa, chissà, qualche buon proposito, a breve scadenza, nel giovane Bernini.

Che poi sulla metà del secondo decennio possa toccare anche il dipinto di Vienna, già nella chiesa di Santa Marta a Roma /*tavola* 6/, mi pare possibile confrontandolo con il 'San Guglielmo risanato', uno dei quadri per Sant'Agostino: opere di questo volgere d'anni, sulle quali converrà tenere un giorno un lungo discorso, come su di un fatto capitale per il Lanfranco, occupato a connettere e orientare verso la grande decorazione impianti d'origine caravaggesca. Ché proprio alle composizioni di siffatta ascendenza (diretta o mediata, non è problema che qui si proponga) il Lanfranco, e non lui solo in quegli anni, deve aver guardato con appassionato interesse. Anche se poi le risoluzioni che ad esse dava attraccavano a tutt'altro molo.

Ma che intelligenti propositi assume la luce nei santi Filippo e Giacomo del quadro di Vienna! Più che rivelare la sottile abilità polemica di quel loro panneggiar 'piaz-

[10] È indubbiamente il dipinto che il Silos (*Pinacotheca*, ed. 1673) vide in Casa Altemps, dedicandogli l'epigramma 252.

zoso', studiato e di grande effetto, par di avvertire che il Lanfranco ha puntato su di essa per risolvere le difficoltà di una composizione facile a vedersi crollare i ponti sotto i piedi: il quadro ha da essere solo qui, vien voglia di dire, in queste due figure soltanto che tutto lo colmano, senza cesure di spazi o gravezza di apparato.

A testimoniare poi dell'attenzione posta dall'artista sui fatti di cultura precedenti, e in lui forieri delle più belle novità del secolo, potrà desumersi anche da un altro dipinto finora inedito e che dovrebbe cadere in questo scorcio di tempo. Intendo questa favola lievemente rusticana /*tavola* 7/, citata dal Passeri per il card. Montalto (ora Roma, depositi Corsini): delizioso pretesto georgico in panni di schietto naturalismo. Finalmente il ricordo delle verosimiglianze carraccesche mi pare già sulla via di confondersi con osservazioni che sono preludio al rotondo classicismo del barocco. Sostrato ne erano quelle inflessioni neoveneziane che, soprattutto attraverso i quadri estensi di Tiziano (erano ancora a Roma, a quella data), costituivano una delle principali portate sulla mensa dei bolognesi. E tuttavia è qui più forte ancora l'importanza data al complesso problema della luce che già aveva portato il Gentileschi a meditare sulle opere giovanili del Caravaggio.

Non tocca a queste pagine ricucire nella successione delle opere il corso degli anni. Non si dovrà tuttavia andare oltre il secondo decennio per rivelare due opere del Lanfranco in quel Palazzo Mattei di Roma che è stato un po' palestra e campo di gara a diversi pittori nei primi trenta anni del secolo. Le storie di Giuseppe ebreo [11] ('Giuseppe e la moglie di Putifar' /*tavola* 8/, 'La spiegazione dei sogni' /*tavola* 9 /), composte entro gli stucchi di architetture lievitanti nel soffio del protobarocco più geniale, preludono ai primi movimenti del Bernini e del Berrettini (pochi anni dopo, l' 'Apollo e Dafne' borghesiano scioglierà al vento ritmi inauditi e le pareti di Santa Bibiana si popoleranno dei primi virtuosismi cortoneschi), avendo presente certe notevoli anticipazioni offerte dall'Albani circa il 1614, negli affreschi di Santa

[11] Per la datazione, il termine *ante quem* rimane ancora il Mancini (*Viaggio per Roma*, a cura di L. Schudt, 1923) che, scrivendo sul 1621, cita 'Nel palazzo dei Sigri. Mattei... pitture della scola d'Annibale... Gio. Lanfranchi e Sisto Badalocchio'. Il Waterhouse (*Baroque Painting in Rome*, 1937) pone la decorazione del Palazzo fra il 1615 e il '20, come la scoperta del documento di allogazione, (Golzio, *Archivi*, 1942), ha confermato.

Maria della Pace. Il Lanfranco qui batte e fruga per ogni dove, entro la prigione della 'Spiegazione dei sogni' o presso il talamo della moglie di Putifar, con la luce di una tavolozza prestigiosa, radendo panni, volti e membra, giocando d'equilibrio fra l'enfasi della storia narrata e la preoccupazione di raccontare ciò che si passava, o suggerirlo. Ma sempre lui, narratore d'istinto, che calcola ogni effetto per incantare e persuadere.

Con un salto di diversi anni, ritroviamo il Lanfranco già maestro di buona fama. Nel 1628 egli ultimava per la Basilica Vaticana il 'San Pietro sulle onde' e il lavoro gli fruttava la nomina a cavaliere dell'Ordine di Cristo [12]. Devo a Roberto Longhi la segnalazione e l'attribuzione al Lanfranco, quale 'Autoritratto' */tavola 12/*, appunto in veste di neocavaliere, di un dipinto esposto alla Mostra spagnola di Londra presso Harris come scuola di Velazquez. Ecco dunque ricuperato l'originale da cui trassero l'incisione per le biografie del Lanfranco gli editori del Sandrart, del Passeri, del D'Argenville [13].

Non ancora svoltato l'angolo del terzo decennio del Seicento, il pittore è alle prese con un'opera impegnativa di vasto respiro: la 'Pentecoste' */tavola 10/* della chiesa di San Filippo a Fermo, già dal Longhi [14] collocata fra il 1625 e il '30, in parallelo con la 'Morte della Vergine' di Macerata. Più che proporre un commento, mi pare utile riprodurre accanto un disegno degli Uffizi */tavola 11/* che ci dà forse la prima idea dell'opera. Penso al riscatto, da parte dell'artista, degli antichi schemi nella fortuna del Barocco ormai affacciatosi alla luce, non soltanto metaforica, di un giorno pieno.

E ormai urgeva Napoli, dove il Lanfranco sarà nel 1634, con le grandi imprese ad affresco, i successi, le lotte, le disgrazie e le fortune. Un capitolo che un giorno si dovrà narrare

[12] Pastor, XIII, p. 947. La data dello scoprimento del quadro, come risulta dagli 'Avvisi', è del 17 settembre 1628. Cfr. Pollak, *Urban VIII*, 2, p. 566-67.

[13] Vedasi anche, a confronto, il ritratto dell'Accademia di San Luca. Il dipinto qui pubblicato è certo quello citato dal Waagen (*Gallery and Cabinets of Art in Great Britain*, Londra, 1857, p. 335) nella collezione del Duca di Bedford a Woburn Abbey: 'His own portrait. Very animatedly conceived and of brown and powerful tone'.

[14] 'Vita Artistica', anno II, n. 10, p. 191. La citazione di P. Della Pergola (*Giovanni Lanfranco*, Arezzo 1935) indica per svista il dipinto quale 'Ultima Cena'. A confermare l'ipotesi del Longhi, F. Manaresi (*Il bel San Filippo di Fermo*, Fermo 1928, p. 11, nota 24) cita un documento del 15 novembre 1629.

per esteso e che qui non si tocca se non per proporre che al primissimo tempo di quel soggiorno debba riferirsi questa 'Moltiplicazione dei pani' /*tavola* 13/ di raccolta privata fiorentina. Un dipinto che indubbiamente già riveste i panni di molta 'guapparia' locale e sul quale, nel vivo di luminosità, ritmi scorrevoli e notazioni cromatiche fra le più intense (tutti elementi del Lanfranco, ormai pienamente inserito nel più illustre 'Barocco'), dovettero meditare, io non dubito, già il Fracanzano per il 'San Gregorio estratto dal pozzo' e quindi, in via più diretta, la festosità dorata di Luca Giordano.

Ma di un'opera ancora è da far parola, inserendola in questo 'catalogo' del Lanfranco. Si tratta di una singolare 'Decapitazione del Battista' /*tavola* 14/, di collezione privata parigina, che ha sopportato il peso di varie attribuzioni e che il Longhi ha restituito all'artista. Un'opera che dovrà cadere, in Napoli, fra il '35 e il 40 — i legami di tratto pittorico e di 'sentimento' formale con la 'Moltiplicazione dei pani' sono sempre facili a stabilire — e che costituisce senza dubbio il precedente, nel gruppo sulla destra, della 'Decapitazione di San Paolo' dell'Algardi per la chiesa del Santo a Bologna, dove fu inviata da Roma.

Che un dipinto simile dovesse suonare importante in Napoli mi pare indubbio intravvedendo gli stimoli che il rapporto luministico-cromatico del tocco poteva suscitare nel Preti, o nel Cavallino la serica bontà dei tessuti che rivestono le figure astanti al gran gesto del carnefice. Panni dalle pieghe sempre 'piazzose e di nuovo esempio alla pittura', in una squallida tristezza d'ambiente che sta fra il carcere e una qualunque corte di scuderia, con i famigli usciti nella notte al richiamo di un avvenimento insolito.

E quel gran lume che pulisce, squadra, distrugge e riunisce le azioni, i sentimenti, si fa attesa e conclusione. E, soprattutto, si fa buona pittura.

Postilla - Per un catalogo delle opere del Lanfranco, l'opuscolo citato di Paola Della Pergola è sempre molto utile. Oltre le opere rivelate da questi miei semplici appunti e là non citate, da tener presenti le seguenti aggiunte, alcune delle quali, contrassegnate da asterisco, necessitano di conferma (ove non diversamente indicato, s'intende che il dipinto è in pubblica raccolta).

*Angers ('Pan e Diana'. Inventario francese del 1885). - *Ascoli Piceno, San Serafino ('Ascensione di Cristo'. *Ascoli in prospettiva*, 1724, e *Su le memorie e i monumenti di Ascoli*, Fermo 1853). - *Berlino ('Maria Maddalena'. Depositi n. 382 A). - *Besançon ('San Pietro penitente'. Cat. 1919). - Bonn ('San Carlo Borromeo'. Longhi: *Proporzioni*, I, 1943). - Castella-

mare di Stabia, Duomo ('Assunzione'. Ortolani: *Cat. Mostra Napol.*, 1938). - Madrid ('La Maddalena portata in cielo'. Cat. Museo 1920). - Napoli, Santa Chiara ('Crocefisso'. Ortolani: *cit.*). - Parigi ('I Santi Agostino e Guglielmo adoranti la Trinità'. Passeri, nelle note del Hess). - Parma, Municipio ('San Brunone'. *Inventario* Ministero 1934). - Porcigattone [Parma], San Pietro ('Crocefissione'. *Inventario* Ministero 1934). - Pistoia, San Filippo ('Flagellazione'. *Guida di Pistoia* del Cav. Francesco Tolomei, 1821. Il Longhi suggerisce che Lanfranco siasi ispirato al Caravaggio di San Domenico a Napoli). - Sorrento, Museo Correale ('Quattro teste di Apostoli'. Ortolani: *cit.*). - Vallerano [Viterbo], Santa Maria del Ruscello ('Madonna con Santi'. Waterhouse: *Baroque Painting*, cit.). Per altra precisazione, l' 'Estasi di San Francesco', comparsa in una vendita londinese del 1949-50 come Lanfranco secondo la vecchia citazione del Waagen nella collezione Ellesmere (oggi nell'Askmolean Museum di Oxford), esso è piuttosto da riferire al Badalocchio o ad altro emiliano.

FRANCESCO ARCANGELI

L'ALFABETO DI VAN GOGH

Trascrivo da una lettera a Théo, di Londra, gennaio 1874, un elenco di pittori prediletti da Vincent Van Gogh: 'Scheffer, Delaroche, Hébert, Hamon, Leys, Tissot, Lagey, Boughton, Millais, Thijs Mari, de Groux, de Braekeleer jr., Millet, Jules Breton, Feyen-Perrin, Eugéne Feyen, Jundt, George Saal, Israels, Anker, Knaus, Vautier, Jourdan, Compte-Calix, Rochussen, Meissonier, Madrazzo, Ziem, Boudin, Gérome, Fromentin, Decamp, Bonington, Diaz, Th. Rousseau, Troyon, Dupré, Corot, Paul Huet, Jacque, Otto Weber, Daubigny, Bernier, Emile Breton, Chenu, César de Cock, M.lle Collart, Bodmer, Koekkoek, Schelhou Weissenbruch e, *last not least*, Maris e Mauve.' Van Gogh è già oltre i vent'anni, è impiegato alla Maison Goupil, dopo quattro anni passati presso quella ditta, all'Aja; secondo una tradizione della sua famiglia, la prima giovinezza lo vede dunque in commercio intimo con la pittura, e a contatto delle occasioni offerte dalle grandi capitali: soggiorna a Londra dal '73 al '75, quasi un anno a Parigi subito dopo. Queste dimore — è già stato notato, dall'Udhe per esempio — sembrano agire sfavorevolmente per il suo gusto. Goupil è una specie di contraltare di Durand Ruel, il grande mercante dell'impressionismo; Van Gogh, talento pittorico scarsamente precoce, ignora e continuerà ad ignorare la grande pittura rivoluzionaria per una decina d'anni. E davvero, quell'elenco spaventa, a prenderlo alla lettera. Millet confuso con i cattivi millettiani; i rispettabili pittori dell'Aja imbrancati con gli

esanimi ripetitori del Seicento olandese; i nomi di Boudin e quelli dei più mediocri orientalisti, appaiati. Le preferenze di Van Gogh non si astengono nemmeno dai pittori di storia di soggetto romantico, tradotto però in fotografia; né dai 'néogrecs' sul tipo di Gérôme, di Hamon; nemmeno da Knaus, autore dell'allora famosa e impareggiabile 'Promenade aux Tuileries'; meno che mai da Madrazo, meno che mai da Meissonier. Molti nomi, dovremmo ripescarli dalle pagine dei vocabolari artistici, che li hanno sepolti. E quando Van Gogh lascia Londra, quasi un anno di soggiorno parigino, poco dopo la prima grande mostra impressionista, non riesce a informarlo. Di tutta la grande mostra postuma di Corot (oltre 200 pezzi) non ritiene che un quadro: 'Il Giardino degli Olivi'. Si ricorda la sua ammirazione per Rembrandt e per Ruysdael; ma unita a quella per Nicolas Maes; annota Bonington, Dupré, Millet, Troyon, e facciamo pure anche Maris e Bosboom; ma accanto a Charlet, ad Hamon, a Francais, a Reyperez. Assurdo fondare una limitazione del pittore Van Gogh su una congenita (è l'aggettivo, se l'ammirazione per Meissonier non gli venne mai meno) limitazione del suo gusto; ma è un inceppo di ordine descrittivo, quasi sempre presente, in modo più o meno segreto e marginale, nella sua opera, a far meditare sulla pericolosa controparte che dovette costituire, ai suoi tentativi per una nuova sintesi pittorica, questa ammirazione per fenomeni di esanime abilità riproduttiva. Fu questo polo oscuro della sua coscienza d'artista a impedirgli forse di trovare quell'equilibrio, quella fantasia nella libertà, che pittori più dotati naturalmente, e cresciuti nel vivo d'una grande tradizione, come alcuni francesi, portarono anche nelle nuove invenzioni; e non è detto che limiti analoghi non abbiano pesato, come segreta rèmora al raggiungimento d'una poesia libera e profonda, anche nell'opera di altri immigrati a Parigi, più o meno illustri; perfino in quella, oso dirlo, di Picasso. Del resto, nel suo primo soggiorno parigino, Van Gogh fu persino sfortunato; mancò l'asta dell'Hôtel Drouot, marzo 1875, prima, poi la seconda 'collettiva' degli impressionisti, aprile 1876.

Ma se Van Gogh mostra pericolosi incagli fra le secche d'un gusto confuso, si aggiunga subito, a suo primo e insopprimibile titolo di elevazione artistica e morale, che il suo operare non ebbe nulla da spartire con quei sùccubi, con quei 'fa presto' del verismo che imperversarono nelle più varie province del mondo, e che appartenevano, grosso modo, alla sua generazione: da Sargent a Zorn, da Michetti a Sorolla.

Anche se ammirava Delaroche e Meissonier c'era già, in lui, un modo di vedere che non risponde alla banalità fotografica di quei pennelli maledetti. Basti intendere il modo com'egli descrive, in una lettera dell'aprile 1875, una veduta di Thijs Maris: è una descrizione minuta, esattamente definita nei piani e nei colori, dove nulla è rimasto dell'intima, sottile sfumatura di scuri in controluce che fa di quel maestro forse troppo dimenticato una delicata variazione fra temi di vecchia Olanda e di Inghilterra vagamente preraffaellita. L'occhio di Van Gogh 'svela' l'originale, lo scrudisce in una analisi chiara di segni e di rapporti. Qui è già la sua attitudine di disegnatore esatto, di vocazione artigiana, nordica in senso quasi dureriano: un aspetto che, prevalendo nell'opera grafica, non verrà mai meno neppure in pittura, insidia persino alle più aperte sintesi formali e cromatiche dell'epoca di Arles. E, a evitargli i pericoli d'una caduta veristica, quando lo riprese, verso il 1880, l'amore della pittura, valsero certo anche gli anni della sua vocazione religiosa, del suo tentativo d'apostolato. Non insisteremo su questi motivi umani, di cui è difficile stabilire con qualche esattezza il peso ch'ebbero sull'arte di Van Gogh. Ma è chiaro che le esperienze religiose, gli studi teologici, le delusioni d'amore, l'apostolato fra i minatori del Borinage, la povertà volutamente condivisa con loro; è chiaro che il nutrirsi della Bibbia e del Vangelo, di Shakespeare e di Hugo, dei ricordi della Rivoluzione Francese, e persino di Eschilo, son cose che allontanano di troppo la mente da Meissonier perché l'occhio possa restarvi vicino; e che lo elevano, più o meno consciamente, al di sopra del piano idillico o elegiaco dei pur tanto amati Mauve e Maris e Israëls. Gran peccato che Van Gogh non avesse né la vocazione prepotente né la facoltà di foggiarsi un mezzo espressivo proporzionato alla sua forza morale; il Nord avrebbe avuto in lui, sia pur tardivamente, quel grande 'realista romantico' che non ebbe. Vede il suo occhio, e la sua penna esprime con sommaria potenza, il colore dolce e cupo del Natale, già nell'inverno del '78, nel nero paese dei minatori; ma se riesce ad illuminar la visione col ricordo dei quadri di Brueghel 'il Contadino', o a inciderla con l'appello alle acqueforti dureriane, di un affumicato, commovente paesaggio di miniera non sa pensare altro se non che Maris ne avrebbe cavato un bellissimo quadro. Poi, viene il fallimento della sua missione, la miseria, il vagabondaggio; e il ritorno quasi disperato alla casa del padre, il rispettabile pastore calvinista Teodoro. Là ci sono i 50 franchi di Théo,

la mano tesa di quell'impareggiabile fratello minore. Fu accettata a malincuore, dapprima. Poi, nasce quella singolare alleanza dei due fratelli, in cui talvolta il minore appare quasi una mente, persino una sensibilità più attenta di quella dell'ostinato Vincent; quasi che Théo volesse, con l'aiuto e il consiglio continuo, vincere anche una sua battaglia e, con la forza quasi incrollabile del maggiore, creare anche una sua opera. È il momento della famosa lettera da Cuesmes, luglio 1880: lunghissima, commovente, il riassunto d'una vita, dove è tutto il bene, e anche il male della natura di Van Gogh: il suo eccesso e la sua 'avarizia', il suo desiderio sfrenato di spendersi per gli altri e le sue improvvise volontà di rinchiudersi ruvidamente, di eliminare gli altri dal suo cammino. Quella coesistenza di due nature di cui Théo scrisse, una volta, alla famiglia. Troverete, in quella lettera, la difesa della sua sete di libri quanto di pittura; e le lacerazioni quasi strazianti di una esaltata vita morale; ma è probabile che senza quelle 'terribili passioni umane', Van Gogh, occhio diligente, non avrebbe mai tentato la grandezza. Perché, non si poteva accontentare di cose minute, chi già allora aveva scritto: 'Mon Dieu comme cela est beau Shakespeare. Qui est mystérieux comme lui? Sa parole et sa manière de faire équivaut bien tel pinceau frémissant de fièvre et d'émotion. Mais il faut apprendre à lire, comme on doit apprendre à voir et apprendre à vivre.'

*

Ecco, Van Gogh sapeva già leggere più di quanto non sapesse, forse, vedere o disegnare. Ma, trovata la sua via, Van Gogh è un ben ostinato apprendista. Pieno d'una lunga umiltà, rotta solo a tratti da incoercibili insofferenze. I primi anni della sua arte, e un po' tutti quelli della sua carriera, saranno dibattuti appunto nell'alternativa fra una paziente analisi, ancora al di qua dell'arte, e una sintesi violenta ma prematura, al di là di una comunicabile poesia.

La recente Mostra di Milano, che è stata, soprattutto per noi italiani, uno stimolo importante a rimeditare sull'arte di Van Gogh, e che ha fatto nascere queste pagine, dove non si aspira a una sintesi, ma a un contributo per gli aspetti, crediamo, un po' meno noti della sua storia; la mostra di Milano documentava anche gli anni del Borinage e di Bruxelles [1]. Di quegli anni fra il '78 e l' '81, non restano che pochi di-

[1] Per comodità del lettore, che abbia visitato la mostra di Milano

segni. Il 'Ritorno dei minatori' (1) e le 'Donne dei minatori che portano sacchi di carbone' (2) testimoniano d'una vocazione sentimentale tradotta con un'applicazione un po' elementare, quasi al limite della pittura domenicale; la quale, esplicita in quel 'Au Charbonnage' del 1878, tracciato con timida acutezza (involontariamente, quasi un primo Klee), si nutre poi fino a far pronunciare al Leymarie, a guisa di orientamento, i nomi del Picasso dell'epoca blu, di Soutine o di Chagall prima maniera; noi diremmo, anche per la qualità abbastanza modesta, Lorenzo Viani: mentre pel 'Ritorno dei minatori' un sapore vagamente breugheliano si precisa meglio nel rapporto con le pitture di Constantin Meunier, proprio in quegli anni impegnato a ritrarre minatori e operai del Borinage. Dal soggiorno a Bruxelles, Van Gogh non cavò gran profitto. Fosse stato maturo, invece di farsi amico del modesto van Rappard, avrebbe potuto giovarsi degli esempi di Henri de Braekeleer, pittore che ammirava fin dal tempo londinese, ma che proprio ora si avviava a un'arte più libera e ricca; a quell'impressionismo fiammingo, che contava anche il Vogels, lo Stobbaerts, e stava liberando il talento eccezionale, prestigioso e precoce del ventenne Ensor. Ma Van Gogh, ventisettenne, lottava ancora con gli 'Exercices au fusain' del Bargue, con gli 'Esquisses anatomiques à l'usage des artistes'; e, quanto a preferenze, era ancora fermo all'ammirazione del naturalismo riservato, e quasi puristico, del 'Benedicite' di Charles de Groux. Quanto alle copie da Holbein, cavate del resto dai 'Modèles d'après les maîtres', lo intrigano per la loro difficoltà; e l'esemplare comparso a Milano (3) era interessante per le prime alternative fra diligenza e ruvidezze improvvise, e per le prime calcificazioni del segno di Van Gogh: ne esce un Holbein deformato, irregolare e verrucoso. Ma nell'aprile del 1881 Van Gogh rientra nella sua casa di Etten, nel dicembre è già all'Aja. L'Olanda di quegli anni è, purtroppo, un ambiente piuttosto chiuso; le lotte sociali vi son meno intense che nel Belgio, si allontana la possibilità di una più viva circolazione di cultura, degli scambi con Parigi. La società olandese, dove si sta accrescendo la forza del partito conservatore, farà soffrire Van Gogh, coi suoi costumi stabiliti, le sue convenzioni morali e religiose. Non è il caso di ritessere vicende umane troppo note; tanto più che Van Gogh, deluso del

o ne possieda il catalogo, abbiamo affiancato alle opere qui considerate il numero che le contrassegna nel catalogo stesso.

mondo, dell'amore, non riconoscerà presto altra forma di vita che l'arte. Quanto ai disegni di Etten, occorre dire che la sua mano qualche cosa ha appreso; talvolta si fa sensibile fino al noto 'Paesaggio presso Etten', della Galleria Tannhauser di Lucerna, dove torna il ricordo delle sfumate delicatezze di Thijs Maris; talvolta si confonde nell'intrico tecnico, come nell' 'Angolo di giardino' (5); talvolta si chiarisce nella un po' inerte definizione della 'Donna seduta' del Museo di Otterlo, dove è il ricordo, sincero ma impoverito, delle forme raccolte, timidamente compatte di Charles de Groux; un modello che, con la sua concezione plastica, sosterrà le armature di molte gonne, corsetti, mantelline, e gesti anche, degli umili personaggi vangoghiani, anche negli anni dell'Aja. Dove Van Gogh si trasferisce, con l'aiuto del cugino Anton Mauve. L'Aja non ha i fermenti che animano Bruxelles; non vi si costituiscono fronti d'avanguardia, come la brussellese 'Société des Vingts' che nell' '86 esponeva già Monet e Renoir e, fra l' '89 e il '90, precocissimamente, addirittura sei opere del più esplosivo Van Gogh. All'Aja lavorava invece quel gruppo, moderatamente innovatore, che ha preso nome di scuola e che s'era formato intorno a Israëls; che significava una moralità millettiana, e una addomesticata ma non certo ignobile ripresa rembrandtiana. Rembrandt e Millet, due pittori cari ancor più al cuore, alla mente, che alla matita o al pennello di Van Gogh; finché sarà in Olanda, resteranno per lui il più grande, misterioso e doloroso degli antichi, e il grande rivoluzionario della pittura moderna. Israëls ne era, ai suoi occhi, l'erede più elevato nella pittura olandese. E, se a noi pare che una inerente mentalità di 'petit maître' impedisca a Israëls di intendere la vita degli umili in un senso davvero moderno, ci son pure alcune sue pitture, e molti acquerelli e disegni, dove certe asprezze e una più scandita solitudine morale dovettero stimolare la volontà di grandezza di Van Gogh. Ma i pittori che Van Gogh poté accostare direttamente all'Aja furon piuttosto Mauve, Jacob e Willem Maris, il giovane Breitner. E questo significava una rievocazione, più o meno forte e sottile, del grande Seicento olandese, rinterzata dagli amati esempi della scuola di Barbizon. Ma decenni eran già trascorsi e l'omaggio vigoroso che i frequentatori della foresta di Fontainebleau avevan reso alla vecchia Olanda si illanguidiva ora, in patria; da quella robusta fiammata si alimentavano dei fuocherelli. Inoltre, una pericolosa ripetizione delle antiche specialità: le chiese a Bosboom, le marine a Mesdag, le greggi a Mauve, e così via. Ma Van

Gogh non era abbastanza formato per tenersi lontano da quella cultura. Nel disegno intanto, perseverava. Il Van Gogh diligente riesce alla non sgradevole sottigliezza di alcune vedute di orti, di giardini, di vecchie strade della città (per esempio, i numeri 11 e 12 della mostra di Milano) in cui dovette valere il rapporto coi 'petits maîtres' dell'Aja (infatti, la veduta del quartiere ebreo del Paddemoes fu eseguita 'passeggiando con Breitner', un pittore più giovane ma più abile di lui, che tentò di insegnargli a dipingere 'bene'; ed è il momento, infatti, che resterà pressoché unico, in cui Van Gogh riceve una ordinazione per una dozzina di disegni). Il Van Gogh robusto, invece, aggredisce decisamente il motivo; ma più che potenza, è ostinazione stilistica. C'è solo il segno della tenacia, non del genio, in quella elementare dialettica di chiari e di scuri, in quella volontaria marcatura d'un contorno scandito in programmatiche asprezze. Il problema scrutato da Van Gogh, ch'è l'umile vita quotidiana nei campi, negli interni, nelle strade, ne resta chiuso contro un orizzonte senza esito; un altro limite che resterà, anche questo. Come ora lo vediamo ancora chino su un nuovo sillabario (la 'Guida all'A.B.C. del disegno' di Cassagni), lo ritroveremo ad Arles, in ben più elevata e fascinosa situazione, compitare con una analoga 'volontà' l'A.B.C. d'una certa pittura contemporanea. Van Gogh non è scontento, del resto, dei suoi risultati: verso la fine del tempo dell'Aja, si felicita con Théo ch'egli ritrovi nel suo operare qualche cosa 'di semplice e di vero' e 'un modo vigoroso di concepire e di guardare le cose'. Si son visti i limiti di questo vigore, di questa semplicità. Certo si è che, oltre che il ricordo della forma chiusa di De Groux, in alcuni disegni più 'fatti' riaffiora la memoria delle più antiche incisioni di Israëls; come certo servirono a Van Gogh i disegni più sottili, ma abbastanza 'sprezzati' di Israëls che ritraevano pescatori, donne al paiuolo o a rattoppare reti, fumatori, popolani seduti o in piedi. Ma a un certo punto dell'anno 1882, che coincide col momento più teso e difficile della vita di Van Gogh all'Aja (l'episodio della prostituta Sien), egli punta, dal vigoroso, addirittura al drammatico: i disegni si chiamano 'Sorrow' e 'Le radici'. Ne parla con passione, dichiarando di aver provato a infondere nel paesaggio lo stesso sentimento delle figure; eppure, non mi fu possibile la prima volta, né ora, sottrarmi a una reazione sgradevole di fronte ad essi. Vi riscontro qualche cosa di amaramente ingrato e in pari tempo di grossamente decorativo (non per nulla si citano comune-

mente Beardsley e lo Jugendstil a proposito di 'Sorrow'; e si potrebbero aggiungere i tratti più calcificati delle incisioni dureriane). Certo, per quanto Van Gogh volesse evitare ogni sentimentalismo, per esprimere 'un dolore profondo', i mezzi espressivi troppo duramente precisati (per una specie di equivoco che si ripeterà, in lui) gelano la passione e quasi invogliano a credere a qualche cosa di troppo lontano da quella 'musica calma e pura' ch'egli diceva di ascoltare, proprio allora; e che certo ascoltava, ma in una zona interna del cuore, ben lontana dal suo occhio quasi crudele e dalla sua mano brutale. Meraviglia meno, per questo, sentir magnificare, nella stessa lettera, inglesi come Millais, Frank Holl e, addirittura, il naturalismo brutalmente analitico di Herkomer. Di questi anni sono anche i primi tentativi del pittore Van Gogh; dove, forse anche per l'imperizia maggiore che nei disegni, egli lascia sperare in un'apertura più vasta. Il lungo pannello con 'La semina delle patate' (27), pur nel livello pittorico quasi incredibilmente basso, annuncia perlomeno un germe, non più che un germe, di composizione grande e sfogata; mentre nella 'Donna di pescatore sulla spiaggia' (29) lo sgarbo e la pesantezza dell'esecuzione non tolgono al totale una certa robusta efficacia. È qualche cosa che reca un principio di giustificazione per certe parole famose, nate per spiegare a Théo un bozzetto di sottobosco di cui parla a lungo: 'Ti ho fatto una descrizione della natura che non so fino a qual punto ho potuto riprodurre nel mio bozzetto.' 'In un certo senso, sono contento di non aver *imparato* a dipingere' e aggiunge che il suo 'stenogramma' è in parte indecifrabile, presenta errori o lacune; e tuttavia 'vi resta sempre qualche cosa di ciò che il bosco, la spiaggia o la figura mi hanno detto' (da anticipare l'ingenua efficacia espressionistica di certi primi titoli di Carrà: 'Ciò che mi ha detto il tram'). È nella stessa lettera che suona anche la frase, quasi fatale per certi futuri gesti pittorici di Van Gogh: 'e allora per ritrarre radici e tronchi mi sono dato a spremere i tubi.' Un tantino più abile, ma meno espressiva, è la teletta con il 'Parco all'Aja' (28): uno di quei momenti in cui egli tentava, probabilmente, di 'imparare a dipingere', recluta modesta di un 'paraimpressionismo' ormai europeo: il taglio, rettangolare come alcuni di Breitner; la frattura, tra rapida e impacciata, da ricordare Jacob Maris, e un tantino anche quella di un Liebermann, amico di Israëls, o di un Delleani, ambedue olandesi adottivi, in quegli anni. Ma Van Gogh non ha il talento, il piglio di questi. Sì, meglio

non imparare a dipingere, se si deve finire su certi sentieri. Dopo la breve parentesi della Drenthe, i due anni di Nuenen si consumano infatti in tentativi accaniti per una sintesi; anche se la sua imperizia di pittore li destina a un quasi intero fallimento.

*

Il presbiterio paterno, nella solitudine del Brabante, significa il distacco dal mondo pittorico dell'Aja, dalle convenzioni della vita cittadina, e un contatto anche più intimo con la vita degli umili. Van Gogh sente dapprima i rischi dell'isolamento; ma la solitudine è anche adatta a rimeditare. Cadono le esperienze superflue, restano le cose essenziali, sia pure ancora insidiate dai limiti del suo gusto. Van Gogh sta ruminando qualche grande amore, che riscatta, almeno su un piano morale, le sue difficoltà di pittore e conferisce una oscura grandezza alla faticosa giornata dei 'Mangiatori di patate'. Commuove e irrita l'ostinazione con cui egli difende questo suo mondo, che sta per rischiare l'anacronismo, contro le notizie che Théo gli invia da Parigi, soprattutto sull'impressionismo. Théo gli parla della grande esposizione commemorativa di Manet, e Vincent ribatte Millet. Resistono, grandeggianti nella sua coscienza, Millet e Israëls, Delacroix e Daumier; poi, le letture di Zola; e la Bibbia ancora; e la natura. Inoltre, un oscuro alito rivoluzionario è in lui, una non ben precisata coscienza del valore sociale della sua opera; chiede a Théo una riproduzione della 'Barricade' di Delacroix, che non conosce; e aggiunge, sùbito dopo: 'I giovani di oggi non vogliono saperne di me; benone: ma ciò non mi tange. Come uomo e come pittore la generazione degli anni intorno al '48 mi è più cara di quella dell' '84; però quando dico '48 non voglio intendere i Guizot, ma *i rivoluzionari, quali Michelet o i pittori paesani di Barbizon.*' E occorrerà intendersi sul significato che hanno i pittori di Barbizon, e sopra tutti Millet, per Van Gogh. Noi siamo, in Italia, sulla scorta delle eterne riproduzioni dell' 'Angelus' e delle 'Glaneuses', entrateci sbadatamente nell'occhio fin dall'infanzia, pronti a vedere in Millet un sentimentale idillico o lacrimoso. È un giudizio ingiusto. Fin da quando espose il suo 'Vanneur' al Salon del '48 e, a quello del '57, 'Les glaneuses', la sua presunta arcadia infastidiva e quasi spaventava molti, reazionari in arte e in politica. Valga il giudizio di chi trovava la sua 'une peinture de démocrates' e se ne disgustava; di chi definiva le 'Glaneuses' 'les trois Parques du paupérisme'. Interpretazioni eccessive, non condivise dallo

stesso Millet, che si dichiarava soltanto e semplicemente 'paysan'; ma non così cervellotiche, poi. Di più, in Francia si usa unirlo, non già con i romantici, ma con Courbet e con Daumier; e se il suo naturalismo ha il grave, lento respiro d'un'anima religiosa, non era il primo socialismo francese tutto pervaso da un afflato di sentimento? Millet, era una scuola di coraggio morale, di verità, di umiltà: così lo intendeva Van Gogh, e poteva perciò assimilarlo ai vecchi rivoluzionari: alle vecchie letture di Renan e di Michelet, di Dickens e di Hugo. La fede nella santità della natura era ciò che distaccava Millet da una polemica strettamente sociale; per lui la contemplazione dei contadini era una scuola di vita e una meta sentimentale, assai più che uno strumento di rivolta. Se arrivò a sentirne intensamente la vita, anche nella sua concretezza materiale, non li guardò mai con l'aspro occhio di Van Gogh; il quale, per i tratti dello stile, ne restò sempre lontano. Comunque, una riprova dell'elevata statura di Millet credo possa indursi anche dal fatto che, nonché Pissarro nei suoi soggetti contadini posteriori all' '80, nemmeno Seurat rimase sordo a stimoli millettiani. Non soltanto perché, negli stessi anni, dipinse falciatori e spaccapietre dove è simile a Millet quel far campeggiare una o poche figure sulla solitudine dello sfondo; ma anche perché l'austerità di andamento di certe figure, sì, perfino dell' 'Angelus', crediamo fosse di qualche momento per la superba pienezza formale dei torsi, dei profili della 'Baignade' (e ciò nulla toglie, s' intende, al fondamentale accostamento a Piero della Francesca proposto da Roberto Longhi; che riguarda non solo le singole forme, ma 'il loro legamento prospettico in una partitura spaziale'); e perché, infine, disegni come 'Les puiseuses d'eau' o 'La Fuite en Egypte', nel loro contesto di poche forme densamente sfumate in controluce, anticipano e forse stimolano il rapprendersi delle larve misteriose e solenni, che abitano i disegni di Seurat: sotto una luce che non è più quella, patetica, d'un tramonto, ma il baleno enorme, lentissimo d'una sorta di lampada mentale. Perdoni il lettore la digressione, intesa a mostrare l'importanza di quel Millet che per Van Gogh fu quasi un mito. L'altro mito degli anni di Nuenen, ma questo in senso pittorico, tecnico, fu Delacroix. Van Gogh non ha ricordi troppo vasti della sua opera; ma la sua mente di eterno apprendista di A.B.C., di trattati e teorie (ora, è la volta della 'Grammaire des arts du dessin' di Charles Blanc) ne assorbe indirettamente i principî, con entusiasmo avido e paziente. C'è chi, come il Combes, vede

in questo suo processo mentale, 'une netteté d'intention, une rigueur de pensée admirables'; ma chi pensi alle opere ch'egli dipingeva in pari tempo, ne riporterà invece la più giusta impressione dell'eterna stratificazione, in Van Gogh, di elementi alternati e dissidenti. Ché l'applicazione teoretica e la sua annosa precisione grafica sono elementi troppo disgiunti da quelle aperture istintive, da quei tentativi di espressione violenta, sintetica, per non doverli eternamente insidiare. Per oltre un anno torna il motivo, didatticamente, quasi pedantescamente inculcato a Théo, (che di esperienze cromatiche ne vedeva ormai, in Parigi, di ben altrimenti libere e miracolose), delle leggi dei colori; e, figlio dell'epoca positiva, accosta le scoperte di Delacroix a quelle di Newton e di Stephenson. C'è una lettera tuttavia, dell' '84, in cui — è già stato notato — egli sogna poeticamente di inverare le leggi dei colori complementari sugli accordi delle stagioni ('In primavera il verde tenero del grano giovane e il rosa dei meli in fiore. In autunno dominano i contrasti tra le foglie gialle e i toni violetti. D'inverno c'è la neve e ci sono i piccoli personaggi neri... D'estate c'è il contrasto dei turchini con un elemento arancione nel bronzo dorato del grano...'); anticipando, in parola, i più elementari e splendenti effetti, spesso fondati proprio sui 'complementari', della sua stagione arlesiana. Anche sulla forma medita di leggi, sia pure meno frequentemente: 'Aggiungi a ciò che: « *les anciens ne prenaient pas par la ligne mais par le milieu* », e cioè che bisogna cogliere le basi elissoidali o le circonferenze delle masse al posto dei contorni'. Tanto che, a un certo punto, nell'interesse di Van Gogh gli artisti singoli attenuano la loro importanza per divenire 'punti di verifica' di regole o verità fondamentali; in un atteggiamento, embrionalmente, quasi wölffliniano. 'Riguardo al disegno, in particolare, esiste per esempio quella maniera di lavorare in tondo che pone l'ovale alla base della figura. I greci lo avevano già intuito e così sarà pure fino alla fine del mondo.' E non resta teoria pura. Quasi incredibile scoprir le tracce del principio della base elissoidale o rotonda della forma, di un miraggio, fra intellettuale e patetico, di antica armonia ellenica, proprio entro il contesto brutale dei 'Mangiatori di patate'; per esempio, nella bambina in controluce. Quanto ai disegni (e ne avete veduti anche a Milano), raramente penso si sian verificati, in arte, equivoci più grossi fra intenzioni e risultati; perché figure di contadini e contadine si stravolgono in caricatura appunto in grazia di questa idea del tondo o dell'ovale che li circoscrive gros-

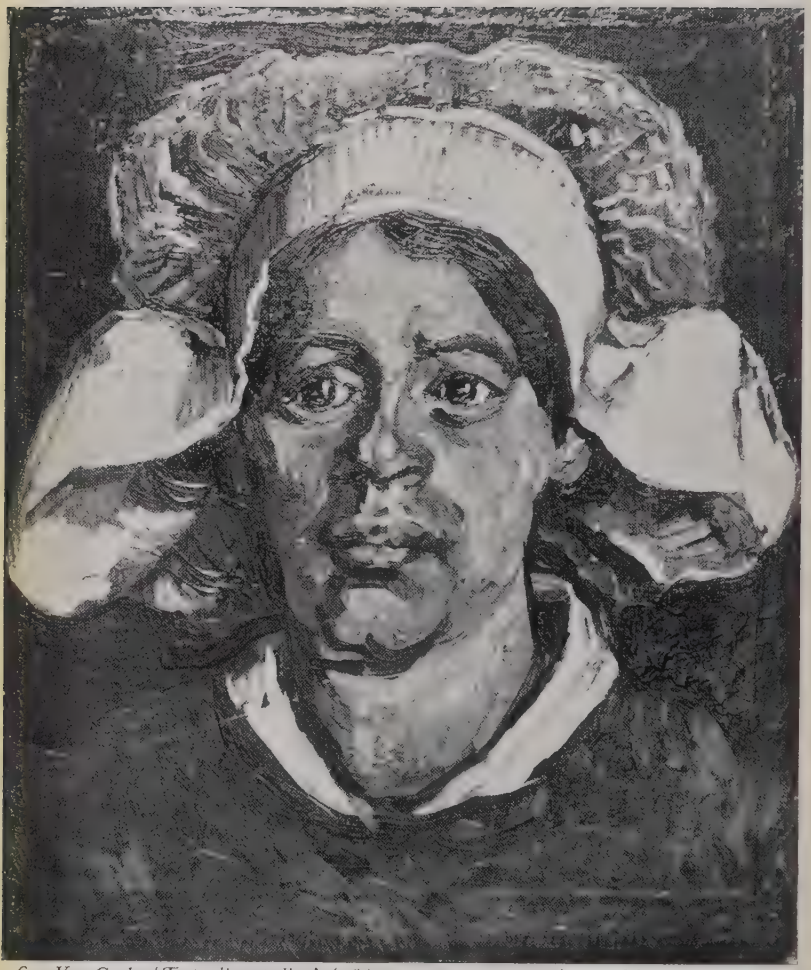
samente, li fa nani e rattratti. Tale è il risultato che Vincent avrebbe voluto costituisse un insieme 'vivo e armonioso'. Torniamo alle opere, dunque, ora che abbiamo visto di quali miti si nutrissero il cuore e la mente di Van Gogh. L'anno 1884 è modesto; il meglio è forse in alcuni disegni (a Milano, era particolarmente conclusa la 'Donna che pulisce una pentola', 40), dove giunge a maggior sicurezza la maniera dell'Aja, e che faranno certamente, con il loro naturalismo 'tipizzato', la gioia dei nostri 'neorealisti'. La serie dei disegni e dei quadri pei tessitori è modesta, impacciata, e ricorda da presso la pittura d'interno di Israëls. I paesaggi, son quasi sempre stenti, o improvvisamente grossi e quasi sfacciati nell'esecuzione; solo taluni si raccomandano meglio, come questa 'Torre di Nuenen' /*tavola* 15/ dove la sommarietà della fattura non distrugge il semplice effetto delle masse, e i rapporti scelti di bruno, di verdone; e i grigi e i pallidi azzurri del cielo suonano come un appello abbastanza personale all'Olanda seicentesca. Circa le nature morte dell'autunno, di cui figuravano a Milano due esemplari (56, 58), si dirà che l'attenzione di Van Gogh agli oggetti strumentali della vita, intesi come compagni della vita quotidiana dell'uomo, si precisa in una prosa modesta, segregata, imprigionata nell'abilità senz'ala d'una esecuzione modesta, terra terra. Ma verso l' '85, anche se il livello di qualità non accenna a migliorare (il peso del fare s'aggrava anzi, incredibilmente), è innegabile che un nuovo mordente, una nuova aggressività viene ad animare l'impaccio della pittura di Van Gogh. Rinasce l'uomo che spremeva i tubetti, per realizzare furiosamente, nei sottoboschi di Scheveningen; e quest'uomo tenta ora di interpretare con potenza la vitalità del gesto, l'eterna attualità umana, sociale e religiosa del lavoro dei campi. Ma, nella sua natura, portata all'espansione, ma sùbito reagente al contatto in misantropia, è forse la radice di un'interpretazione ingrata e amara, anziché amorosa, di questi suoi modelli; se mai, indirettamente, di polemica sociale. Attaccato alla loro vita, alla loro sorte, pare che non li ami; nulla della 'pietas' millettiana in queste figure; se mai, è Daumier ora (ammirato del resto fin dai tempi dell'Aja) che lo aiuta in questa sua accanita compitazione espressionistica. È evidente la cosa, ed è già stata rilevata, in tutti gli studî preparatorî, che non mancavano a Milano, e nei 'Mangiatori di patate'. Spira, in quell'interno a cinque figure, un po' la stessa aria densa e assonnata del 'Wagon de troisième classe' di Daumier (la contadina seduta a destra ricalca

13 - Lanfranco: 'Moltiplicazione dei pani' *Firenze, racc. privata*

14 - Lanfranco: 'Decapitazione del Battista' *Parigi, racc. privata*

15 - Van Gogh: 'La torre di Nuenen' (1884)

Otterlo, Museo Kroller-Müller



16 - Van Gogh: 'Testa di contadina' (1885) *Otterlo, Museo Kroller-Müller*

17 - Van Gogh: 'Veduta di Parigi da Montmartre' (1886)

Basilea, Oeffentliche Kunstsammlung

18 - Van Gogh: 'Parco di Arles' (1888) *Otterlo, Museo Kroller-Müller*

19 - Van Gogh: `Il sottotenente Milliet` (1888) *Otterlo, Museo Kroller-Müller*

20 - Van Gogh: 'Pineta al tramonto' (1889) *Otterlo, Museo Kroller-Müller*

quasi il modello della donna con le mani intrecciate sul paniere, nel famoso quadro francese); manca tuttavia, di Daumier, la scienza chiaroscurale e quella innervazione ritorta dei contorni alla forma plastica che finisce col generare una potente, 'muscolosa retorica'. Il dramma di Van Gogh è grandioso, ma scandito in una sorta di brutale 'terra a terra'. 'Ho voluto che facesse pensare a una maniera di vivere del tutto diversa da quella di persone, come noi, messe a contatto con la civiltà. Ma non pretendo affatto che tutti debbano trovarlo bello o ben fatto.' Egli paragona l'opera a 'un tessuto d'aspetto rude e grossolano', ma sapeva d'averlo preparato filo per filo e pensava che non si potessero dipinger diversamente dei contadini. Omaggio e risposta al 'Benedicite' dell'amato De Groux e all'incisione del 'Desinare di famiglia' dell'amatissimo Israëls (ma Israëls, pensa Van Gogh, all'Aja, viveva troppo agiatamente, ormai), il risultato oscilla ancora una volta tra l'impaccio del mestiere e la volontà di convertire questa debolezza in elementare potenza. I sentimenti sono imprigionati entro questo stilismo troppo teso e quasi sgrammaticato, tanto che i suoi contadini prendon la fissità degli automi; o di animali che attendano, l'occhio sbarrato, il colpo della sventura. O potran sembrare vecchi tùberi essi stessi, strizzati e verrucosi sotto la luce incerta, pesante e fumosa della lucerna. Fosse stato stilisticamente maturo, Van Gogh avrebbe potuto darci una sorta di terrificante capolavoro; in controparte alla 'Baignade' di Seurat o alle 'Grandes Baigneuses' di Renoir. S'intende come subito dopo, nel giugno dell' '85, si entusiasmasse per il 'Germinal' di Zola; ma, al confronto, i neri gesti, le luci livide, l'alta sostenuta retorica del romanzo francese si allontanano nella zona della civiltà, dei sentimenti dominati. Si torna a quella di un'ostinata barbarie stilistica, sia pure accompagnata da accaniti chiarimenti mentali, in questa 'Testa di contadina' /*tavola* 16/ dove ogni passaggio si traduce in una greve stratificazione di colore; immagine quasi insoffribilmente cotta e pesante, e che tuttavia mostra, soprattutto nella cuffia, un elementare alfabeto di pennellate rotte, staccate (che irritavano Théo), da servire a questo suo protoespressionismo, e soprattutto a quello a venire. Una simile asprezza tornerà, solo aggiunta ad altra tavolozza, in alcune figure di Arles (tipicamente, nel 'Ritratto di un attore', 89). Infiniti risultano dunque, da questa nostra analisi forse troppo minuta, i modi, gli atteggiamenti, i calcoli con cui Van Gogh assorbirà e verrà poi superando a suo modo l'espe-

rienza parigina. Olandese, nordico in questo suo nuovo modo, Van Gogh finirà per tornarlo. In confronto al tempo dei 'Mangiatori di patate', le nature morte dell'autunno 1885 rappresentano un'ulteriore caduta: si bestemmierebbe il nome di Courbet, a citarlo in questa occasione. Eppure, secondo gli sdoppiamenti ormai tipici tra il fare e l'intendere di Van Gogh, è proprio questo il momento della rinnovata intelligenza di Hals, della nuova ammirazione per la sublimità e complessità pittorica di Vermeer. Prendiamo atto, ormai, delle opposizioni simboliche studiosamente rilevate dal Leymarie nella pessima 'Natura morta con la Bibbia' della collezione Van Gogh, dove il libro sacro, simbolo del passato religioso e umano di Van Gogh, è accostato alla 'Joie de vivre' di Zola, presentimento di una nuova libertà. La gioia di vivere sembra far tutt'uno con il 'violento desiderio di vedere Rubens'. Non ci resta che accompagnare Van Gogh ad Anversa, anticamera di Parigi.

*

I pochi mesi d'Anversa sono un tramite importante soprattutto in senso umano,come ripresa di contatto col mondo; e in senso artistico, per l'incontro con Rubens e con l'arte giapponese. Ma il messaggio di Rubens (veduto con l'occhio predisposto fin da Nuenen a intenderlo come colui che 'cerca di esprimere e rappresentare la realtà mediante combinazioni di colori') non va lontano, nell'effetto, da quello che gli provoca un involto di stampe e stoffe giapponesi acquistate nei pressi del porto. La sua eterna mania di apprendista lo spinge a frequentare ancora l'Accademia e le opere sono abbastanza modeste: autoritratti che ricordano ancora l'impaccio di Nuenen; teste di donna appena più sciolte; una veduta fluida ma sommaria del porto. Parigi lo chiama, ormai; anche se ora Théo rimanderebbe la sua venuta, Vincent decide improvviso, cedendo a un richiamo troppo a lungo inascoltato.

*

Stanno, i due anni parigini di Van Gogh, in rapporto alla sua ultima epoca, un po' come gli anni dell'Aja stanno a quelli di Nuenen: si ripete, naturalmente con le debite variazioni, la successione fra un periodo di apprendistato nei luoghi dove la civiltà figurativa è costituita, e dov'egli si mostra, spesso, più sottile, più controllato, e un periodo di solitudine in cui le cose grandi che occupano la sua mente lo spingono verso mete più lontane e personali. Gli anni di Parigi, co-

munque, hanno un peso decisivo per il suo progresso pittorico. Se già prima aveva mentalmente precostituito, si può dire, quello che avrebbe poi tentato ad Arles, evidentemente il vero tentativo per dar corpo a quelle idee accade soltanto dopo il contatto con la pittura degli impressionisti, che gli forniva infiniti spunti d'un coraggio e d'una libertà cromatica di cui, nonostante gli avvertimenti di Théo, in Olanda egli non aveva nemmeno la supposizione. Nel corso dello svolgimento impressionistico, i colori si erano liberati via via nella loro felice, intensa pienezza di canto; e non fosse stato il registro di atmosfera, di intonazione luministica cui venivan ricondotte anche le maggiori arditezze cromatiche, è da dire che, per quanto riguarda il grido della tavolozza, ben poco sarebbe rimasto da innovare a Van Gogh. Verità ovvie; ma è bene ripeterle a quanti, per assodare la novità di Van Gogh, di Cézanne, di Gauguin, di Lautrec, di Ensor, di Munch, si inducono a parlare di labilità e quasi di superficiale edonismo per gli impressionisti; mentre occorrerebbe parlare di un lirismo naturale così pienamente articolato nella sua complessità da fornire tutti, o quasi tutti gli spunti per il nuovo immediatamente susseguitosi. Van Gogh riconobbe quasi sempre, del resto, la novità di quei fatti, per lui insostituibili, come per tutti i suoi compagni di rivoluzione. Si noti comunque che, a lui venuto dal nord, quel mondo intensamente luminoso e colorato dovette riuscire, d'acchito, quasi insostenibile o incomprensibile; perché nemmeno la conoscenza diretta di Lautrec, di Bernard, di Gauguin, di Pissarro penso abbia avuto molti riflessi, per circa un anno, sulla sua pittura. Lo prova il ritratto del Père Tanguy (Copenhagen, Gliptoteca), datato del gennaio 1887, col suo modesto naturalismo e gli accenni troppo timidi e marginali al tocco diviso. Raro punto di riferimento fra i duecento quadri del Van Gogh di Parigi, credo ch'esso debba respingere al 1886 tutte le opere dove non siano accenni a una fattura impressionistica, al puntinismo, o perlomeno a quella fitta, assottigliata elaborazione del tocco con cui giovani come Lautrec o Gauguin, partendo anzitutto da Pissarro o da Degas, avevano inteso, graficamente, la tecnica impressionistica.

Probabilmente per tutto l'anno 1886 Van Gogh rimase sostanzialmente estraneo ai modi dell'impressionismo, e delle sue figliazioni dirette. Una serie di vedute del Moulin de la Galette, più oltre un'altra del panorama di Parigi, appartengono a quell'anno. È certamente molto presto, forse appena dopo l'arrivo a Parigi, quella vedutina del crocicchio

di Rue Girardon, al Moulin de la Galette (69) che ricorda ancora quella del Porto di Anversa, e persino, nell'impaccio quasi puerile delle masse, il tempo di Nuenen. Ma Van Gogh domina meglio, ora, quel bruno di tavolozza che in Olanda quasi lo affogava nella melma dell'inespresso; e con poche variazioni a una gamma quasi monocromata esprime il patetico d'una stagione ancora invernale; un senso di alcool, di miseria, di faticosa libertà. Difficile ricordasse già certi passaggi di Pissarro ('Il telegrafo a Montmartre', 1863); più facile che gli avessero dato nel genio le opere del connazionale Jongkind, allora ben diffuse a Parigi (per esempio, la bella veduta della Rue Mouffetard, 1868). Vede già Parigi, Van Gogh, con la lieve deviazione, quasi, col primo stupore dell'occhio alcoolizzato di Utrillo. Peccato mancasse a Milano la bella 'Guinguette' del Lussemburgo, quasi certamente stimolata dagli acquerelli di Jongkind: pungente reticolato d'alberi, di pergole, di figure, dove lega anche il modo, che sarà sempre di Van Gogh, di schiacciar sulla tela la 'macchietta' in pose che finiscono, spesso, nel comico involontario. In questa nera primavera vangoghiana si prevedono persino i primi, più violenti De Pisis di Parigi. È un momento della sua opera che andrebbe più ricordato. Persino certi motivi di scarpe, scalettate in iscuro sul chiaro, danno un sapore di miseria autentica, di raggi invernali appena filtrati in poveri interni, di amara compagnia all'uomo; e non hanno il senso pretensioso, grossamente simbolico, delle famose sedie del periodo arlesiano. Più debole, confuso resta Van Gogh nei quadri di fiori: greve, grumoso, carico di 'lustri' nei recipienti e nei fiori, scompensati in confronto a sfondi irretiti in pennellate grosse e incrociate, o intesi con troppo facile sommarietà. Quando il colore vi è più acceso è stato fatto, giustamente, il nome di Monticelli, l'eccentrico marsigliese che resterà per tutta la vita un 'chiodo' di Van Gogh; e ch'era una specie di fraintendimento dell'amatissimo nume Delacroix, che Van Gogh non intese mai veramente, in quanto pittore. In una giornata più felice, esaltata come le bandiere e i colori che Van Gogh si vede attorno, è probabilmente ancora da Monticelli che prende lo scatto per arrivare al '14 Juillet' della raccolta Hanlohser: furia greve e caotica di pasta, ma autentica violenza di colore fiammante, da antivedere i momenti più accesi di Vlaminck o di Dufy, nella loro epoca 'fauve'. 14 luglio 1886, non '87, come spesso si dice; ché il luglio dell'anno successivo vedrà un Van Gogh ben diverso, più direttamente e sottilmente im-

pressionistico. Il cambio di appartamento, accaduto nel giugno del 1886, lo porta, dalle finestre di rue Lepic, a spaziare con l'occhio su Parigi: all'autunno appartengono probabilmente le vedute panoramiche della città, di cui era un bell'esempio a Milano /*tavola* 17/; fine, minuto, se si vuole, di un sapore protoimpressionistico, e perciò passibile di anticipi su pittori che dall'impressionismo stavano uscendo; come il giovane Utrillo, venuto del resto, per parte di madre, da un ambiente che aveva conosciuto direttamente Van Gogh. Paesaggi come esercitazioni sottili, intesi con un occhio analitico da richiamare gli amati Goncourt; da appaiarsi, poniamo, al panorama di Parigi che ritroverete nelle prime pagine di 'Manette Salomon'. Intanto, le sue conoscenze si sono accresciute: Lautrec, Bernard, Signac; consigli, è probabile, di Pissarro. Si sta svolgendo la grande esperienza 'pointilliste' di Seurat e dei suoi, che ha trascinato nella sua orbita anche Pissarro, coi suoi paesaggi di Eragny del 1886. Fosse stata studiata con qualche pazienza la cronologia delle opere parigine di Van Gogh, anziché ripetere che quei due anni son troppo confusi per mettervi ordine, sarebbe più facile stabilire in che momento del 1887 accada la sua breve esperienza divisionista. Mancano le lettere a Théo, naturalmente, per questi anni; mancanza che ci toglie, soprattutto, il vantaggio di conoscere le reazioni immediate di Van Gogh alle sue nuove esperienze. Possiamo immaginarlo, il suo scontro con Parigi e con la nuova pittura. Entusiasmo ineguale e violento, irascibilità, generose aperture e improvvise avarizie. Nel ritratto che ce ne ha lasciato Lautrec, forse ancora dell' '86, Vincent è aggressivo: povero Cristo nordico teso a impossibili domande, coi pugni sul tavolo, davanti al bicchiere d'assenzio. Lautrec è il primo nome da fare, non lo si ricorda abbastanza. Dovette servirgli assai, per accostarsi all'impressionismo, il suadente tessuto grafico, la matassa sottile di segni e di colori con cui Lautrec andava, allora, avvolgendo le sue figure. Gli scambi dovettero essere intensi; senza escludere che sia stato Van Gogh a fornire all'altro qualche germe per le sue future deformazioni espressive. Il sapore lautrechiano della 'Nuda', della raccolta Lund di Copenhagen (mi pare lo stesso modello della 'Testa di donna' della raccolta Staechlin di Basel, datata '87, e probabilmente un po' anteriore) è piuttosto da intendersi come precorrimento di cose che Lautrec non aveva ancora tentate. Nel chiaro e sottile tessuto d'una fattura già postimpressionista (non ancora 'neoimpressionista') Van Gogh ha disteso con

delicatezza questo affaticato, atroce modello; le orride grazie di questa parigina al limite del disfacimento, quasi omaggio al modo con cui il gran padre Rembrandt aveva accorciato in grottesco le membra dorate di Danae. È verso la primavera dell' '87 che Van Gogh comincia a schiarire, a iridare la tavolozza; egli non era stato, non sarà mai così delicato come ora: i primi raggi della bella stagione entrano negli interni, a ritrovare un romanzo abbandonato, una statuetta, un fiore. Sui boulevards buttano le prime foglie, la stagione è ancora esile, ma piena di luce: il pennello tesse una trama lieve, al Boulevard de Clichy; più avanti, al Restaurant de la Sirène, a Asnières. Fu in questi mesi tra la primavera e l'estate, non rappresentati a Milano, che Van Gogh passò la sua vera crisi impressionista. Il suo impressionismo non tocca certo il livello dei grandi maestri del movimento, soprattutto quando si esalta, ché allora cresce la fretta d'una traduzione 'grafica', e una certa malsicurezza nei 'tagli'. Ora il suo maestro è Monet, checché si possa dire dei rapporti con Bernard e Signac; già diversamente orientati. Per convincersene, si raffronti la 'Veduta della Senna a Port-Villez', un Monet del Museo dell'Impressionismo, verso l' '83, e i 'Bords de la Seine' della raccolta Van Gogh (vedilo in L. Venturi, 'Da Manet a Lautrec', tav. 182). Ma la libera sensibilità degli impressionisti non era cosa fatta per Van Gogh, e questa vacanza discretamente felice volge presto al termine. Forse sono i consigli dell'eterno stimolatore Pissarro, neofita del puntinismo; forse i ricordi che affiorano dalla 'Grande Jatte' di Seurat, veduta l'anno precedente; o forse saranno, meglio, gli esempi dell'amico Signac: ecco aprirsi, probabilmente verso l'estate, la breve parentesi divisionista di Van Gogh. A Milano se ne vedeva un incerto episodio in quei 'Fiori in un vaso azzurro' (71), dove il sistema è applicato soltanto nel fondo: uno, più integrale e metodico, nell' 'Interno di restaurant' (72), opera in sè abbastanza modesta, e da far quasi confondere Van Gogh con uno fra i molti aggregati del movimento; ma significativa. Si è già scritto che il puntinismo attrasse Van Gogh proprio per lo spirito sistematico che informava quella tecnica e le vicende mentali del suo fondatore Seurat; e per lui, come del resto per la sensibilità del tempo, era forte il richiamo d'ogni cosa che fosse fondata su elementi positivi, d'ordine quasi scientifico. S'è visto inoltre come egli già avesse facoltà, perlomeno intermittenti, di svolgere metodicamente i problemi di stile che lo interessassero. Ma come dell'impressionismo, così del punti-

nismo egli non poteva restare a lungo un semplice accòlito: tanto è vero che la ben nota veduta dei 'Giardini sulla collina di Montmartre' (67), dello Stedelijk Museum di Amsterdam, è una sottile compensazione, secondo i suoi gusti di antico e diligente disegnatore, fra libero tocco impressionista e tocco puntinato. Gli spunti ottici vi sono avvolti in una trama, complessa e appena trepidante, di tratti pagliettati e accostati a incrocio; la tavolozza, sembra divisa secondo accordi sottili, mentalmente prestabiliti. Nel tutto, pare udire come un malinconico brusio, nell'ora incerta che trascorre sulla collina, arrestata contro un cielo verdolino, appena coperto; entro una distanza solenne, da rammemorare un De Koninck. Van Gogh vi appare come un 'chiarista' del postimpressionismo; ma presto un così raffinato equilibrio non può appagare le sue inquietudini, e un gruppo di nuove opere, forse dell'autunno 1887, ce lo mostra volto a nuovi traguardi. È un gruppo importante, non solo per i risultati, ma anche perché stabilisce fra il tempo di Parigi e quello successivo una continuità assai più stretta di quanto spesso si dica. Da un lato è un'intensificazione quasi visionaria della grafia che Van Gogh aveva ricavata dal puntinismo: uno degli autoritratti della raccolta Van Gogh (Leymarie, 'Van Gogh', tavola 45) e il ritratto dell'amico Reid (Londra, coll. Mac Neill Reid) mostrano una vibrazione meccanica, ma intensa, di bastoncelli, di trattini, di fibre, come se Van Gogh invece di far ritratti, dovesse trapungere stuoie. In queste immagini mitragliate di segni, i capelli, la tesa d'un cappello, il fondo ruotano come un'aureola vertiginosa quasi quanto le lune e i soli di Saint-Rémy; e non si sa bene se si accenni già a quel significato simbolico cui Van Gogh alluderà, sia pur vagamente, più tardi, o se si tratti soltanto d'una pura invenzione di pennello. D'altro canto l'influenza dell'amatissima arte giapponese, l'amicizia di Bernard, già avviato al 'cloisonnisme', e di Gauguin, tornato ora dalla Martinica, lo inducono a un fare semplificato, a immagini stagliate e contornate decisamente su un fondo piatto, dominate in poche zone stupite e quasi brutali. Non si ricorda forse abbastanza, in proposito, il 'Ritratto di italiana' della raccolta Gourgaud (si presume, credo a torto, che possa rappresentare la Segatori, amante di Van Gogh): un anticipo singolare sul suo stile arlesiano, e probabilmente sul cammino dello stesso Gauguin. Non che sia un capolavoro; ma questo, e la seconda e ancor più la famosissima terza versione del 'Père Tanguy', sono opere capitali: qualche cosa tra lo stilismo e

l' 'image d'Epinal'; la sistematica visione del Nord e l'aperta visione orientale giustapposte nella stessa opera. La via è già segnata, per certi temi dei mesi di Arles. È chiara, e risaputa, l'importanza decisiva dell'arte giapponese per questa svolta dello stile di Van Gogh; nella duplice direzione della stesura cromatica semplice, a colori campiti, e della linea decorativa e mordente ad un tempo. Si conoscono le copie da Hiroshighe e da Keisai Yensen; e le stampe orientali che tappezzano il fondo del 'Père Tanguy'. È proprio in questo ritratto che si nota più fortemente la coesistenza, ancora dissociata, dei due elementi che saranno fondamentali per il futuro corso di Van Gogh; da un lato un'esaltata grafia, dall'altro una concezione per colori semplici e puri. Se si aggiungono poi certi margini ispessiti, a contornar la giacca di Tanguy, e i margini più sottili, ma di senso analogo, tracciati dal pennello in bruno rosso intorno alle mele della natura morta dedicata 'à l'ami Lucien Pissarro' (previsione dei contorni persin dei famosissimi girasoli), si potrà anche supporre un rapporto col nascente 'cloisonnisme' di Bernard, per questa parte in anticipo sullo stesso Gauguin. Questi caratteri dissonanti trovano un tempo di riposo, e quasi d'accordo abbastanza solenne, nel famoso autoritratto con la tavolozza e il cavalletto, già datato dell'anno 1888; con cui par concludersi il tempo parigino di Van Gogh.

*

Con la partenza per Arles, comincia il tratto della vita e dell'arte di Van Gogh così ampiamente, e quasi popolarmente divulgato, che a scriverne si teme soltanto di cadere nei luoghi comuni ormai più risaputi. E, nell'illusione che le pagine precedenti abbiano almeno servito ad accumulare un materiale di osservazioni non inutili per intendere la continuità del cammino di Van Gogh, si chiede venia al lettore se questo scritto verrà cedendo ora di dimensione, qui dove molti si sarebbero, forse, attesi il contrario.

Una assenza notevole, a Milano (dove del resto, nonostante la mancanza di parecchie opere famosissime, si poteva seguire quasi perfettamente il cammino di Van Gogh ad Arles, Saint-Rémy e Auvers) era quella prima versione del 'Ponte levatoio' (coll. Van Gogh), che si data del marzo; non ancora scaldatasi la sua tavolozza, del paese è sentito l'acuto telaio, nell'acerba stagione: nella luce bianca si definiscono le erbe, le rive, i mattoni, i paletti del ponte, le case lontane. Stimolato dal gusto grafico dei giapponesi, Van Gogh torna ai suoi vecchi amori di disegnatore analitico: certi brani

(definiti come nel ponte della 'Pioggia' derivata da Hiroshighe) si richiamano addirittura alle acutezze del 'Fosso diritto' (10), disegno del tempo olandese. Man mano che la esperienza parigina si allontana, si rileva sempre più un mutamento, in senso neonordico e 'japonisant' ad un tempo. E se nel 'Souvenir de Mauve' (77), coi peschi fioriti entro il chiuso e il cielo bianco e azzurro d'aprile (che Van Gogh riteneva, forse a torto, 'il più bel paesaggio che avesse mai fatto') torna quasi letteralmente il ricordo di Monet (per esempio, di quel 'Printemps' del 1882, che fu esposto a Venezia nel 1948), è però di un Monet già preziosamente 'arabescato'. Vincent sembra accorgersi soltanto ora, d'altra parte, di quanta potenziale violenza fosse colma la tavolozza degli impressionisti, e annota: '*Tutti i colori messi di moda dall'impressionismo sono cangianti*: motivo di più per usarli sfacciatamente crudi...'. È della stessa lettera la prima ordinazione a Théo, per avere colori ('i tre cromo, arancione, giallo, limone, il blu di Prussia, lo smeraldo, le lacche di robbia, il verde veronese e l'arancione'), dove par contenersi l'elementare e quasi infantile segreto dei colori puri: divisi entro i tubetti, resteranno divisi anche sulle tele, regolati spesso nelle loro reciproche attrazioni o dissonanze, da quelle leggi, o presunte leggi, meditate ma non attuate fin dai tempi di Nuenen. Sembra già trasparirne una gioia per la pura pittura che allontana ormai enormemente Van Gogh dai suoi vecchi, oscuri intenti sociali, e dalla volontà, millettiana, di dipingere 'en sabots'. Anche se Van Gogh respinge sempre l'accusa di decadentismo, non è dubbio che il singolare incrocio fra naturale e visionario, tra mistico e positivo, che accade in lui, non avvenga sotto il segno d'un appagamento violentemente edonistico che scaturiva dalle stesse novità tecniche che andava affrontando. E perché non dire che l'idea di ritrovare ad Arles l'amato Giappone non è poi una cosa troppo distante dall'evasione estetistica di Gauguin verso la Martinica o i Mari del Sud? Per fortuna la maggior schiettezza umana, la accumulata moralità d'una vita troppo sofferta, pagata sempre in fatiche, in sangue, pone Van Gogh, con tutti i suoi limiti e le sue difficoltà di pittore, su un gradino più alto di quello che tocca a Gauguin; così dissimile per temperamento, e tuttavia tanto ammirato da Vincent, e tenuto pur sempre a compagno ideale d'una rivoluzione da inventare. Ma la liberazione della massima violenza di Van Gogh avviene soltanto col crescere della stagione: anche qui, singolare convivenza di motivi opposti. Quando si parla,

per il trasferimento ad Arles di Van Gogh, quasi di una frenetica 'corsa al sole' del nordico, si constata qualche cosa che oscilla fra un miraggio mitologico e una specie di attrazione fisiologica. È singolare che l'interpretazione violentemente interiore e liberamente mistica ch'egli tentò del colore puro sia stata stimolata quasi da un motivo di stagione. È dopo il preludio in minore, di notevole purezza, delle nature morte del maggio, è a Saintes-Maries, sulle rive del Mediterraneo, che dall'incontro fisico col mare, con l'azzurro del cielo diurno e notturno, ha inizio la grande stagione di Van Gogh. A me personalmente non resta che rimpiangere che una vocazione di pittore non abbastanza nativa, che le insidie di una mente troppo metodica, almeno a tratti, non ci abbiano dato che intensi inviti a capolavori che non vennero: tali mi paiono anche le opere più belle del tempo di Arles. La qualità dei risultati non toglie nulla alla grandezza e all'importanza storica dell'impresa: ci sarà sempre da amare questo moderno Icaro. Le sue ali parvero sopraffatte dal sole troppo cocente: era troppo violento il soffio, temuto, del 'mistral'; troppo assordante lo stridore delle cicale della Crau, che gli ronzava nella mente insieme a certe aspirazioni, a certi ricordi compresenti e un po' confusi: i Greci, i 'primitivi', gli antichi olandesi, la musica di Wagner; e perfino letture su Dante e Boccaccio, e la nostalgia petrarchesca dei lauri e delle rose di Valchiusa. Troppe, troppo grandi cose. Tuttavia, non si ammirerà mai abbastanza la coscienza deliberata, umile ed esaltata ad un tempo, con cui Van Gogh affrontò la sua impresa. Dice una lettera commoventissima del 10 di maggio: 'Non mi ricordo più chi ha definito questo stato: « essere colpiti a morte dall'immortalità ». Si capisce che la carrozza da noi tirata arreca utilità a persone che nemmeno conosciamo... Pur nella certezza di non essere affatto prossimi a morire, tuttavia abbiamo la precisa sensazione che la cosa è più grande di noi e che siamo una piccola cosa e che, per diventare un anello della catena degli artisti, dobbiamo pagare un alto prezzo di salute, di giovinezza, di libertà...'. Nessuno potrà negare a Van Gogh il diritto di essere considerato un anello, e che importante anello della catena degli artisti: il più accanito, urgente stimolatore, intanto, di quei 'coloristi come non ve n'erano mai stati', e che saranno alcuni fra i più grandi maestri del nostro secolo, da Matisse a Soutine. D'altra parte, se il pronunciarsi dell'inedito colorismo di Van Gogh nell'estate di Arles ha qualche cosa di esplosivo, sappiamo anche da quante cose fosse già preparato: il pre-

cedente ideale di Delacroix, quello più vicino e confuso di Monticelli, i colori puri dei giapponesi, le meditazioni sui colori a Nuenen. Era, se mai, una bomba già carica da un pezzo, che esplode a scoppio ritardato. Non si dimentichino, e non se ne dimenticava Van Gogh, gli impressionisti: i consigli di Pissarro (lettera del giugno: 'Ha ragione Pissarro: occorrerebbe esagerare decisamente gli effetti prodotti dai colori mediante le loro concordanze e discordanze') e gli ardimenti di Monet, che restava sempre, per Van Gogh, il padre del paesaggio: i Monet d'Olanda, dell' '86, lì per lì non intesi, con certi campi di tulipani violentemente rossi; e, per l'aspetto grafico che si svolgerà a Saint-Rémy, le agitate, lingueggianti marine di Belle-Isle en Mer, dove le rocce si torcono quasi quanto i famosi cipressi di Van Gogh. Mi arrischiai ad aggiungere, alcuni anni fa — e trovavo naturale farlo per un uomo avido di libri altrettanto che di pittura — le suggestioni violentemente cromatiche, 'visive', di Rimbaud. Ora, a ragione meglio veduta, la cosa ci pare improbabile; è quasi certo che Van Gogh non lesse Rimbaud; nonostante che 'Les Illuminations' vedessero la luce nel primo anno del suo soggiorno parigino, comparvero su una rivista di cultura raffinatamente simbolistica. Van Gogh, fermo ai suoi Goncourt, al suo Zola, al suo Maupassant, non entrò in quel giro, e non si sa quel che ne avrebbe inteso. Resta il precedente ideale di Rimbaud, per noi troppo più grande per irresistibile vocazione, per potenza e perfezione di 'mezzo'. È certo che questa impressionante battaglia lo avrebbe colpito, l'avesse conosciuta:

> Tandis que les crachats rouges de la mitraille
> sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu,
> qu'écarlates ou verts, près du Roi qui les raille,
> croulent les bataillons en masse dans le feu...

Non vi scoppiano con improvviso clamore perfino il rosso e il verde, gli amatissimi 'complementari' di Van Gogh, con cui cercò di esprimere 'les terribles passions humaines'? Ma Van Gogh letterato è meno lontano, a volte, dalla grandezza di Rimbaud di quanto non lo sia il pittore. Il blu profondo del cielo, nel famoso 'Caffè di notte, esterno' (84) ha una carica emotiva meno profonda di questo notturno in riva al mare di Saintes-Maries: 'Ho fatto una passeggiata notturna sulla spiaggia. Non era allegro, ma non era nemmeno triste: era bello. Il cielo era color blu profondo, punteggiato di nuvole di un color turchino più profondo ancora del turchino fondamentale, quasi un cobalto intenso, mentre

altre erano d'un turchino più chiaro simile alla bianchezza della via lattea. Le stelle scintillavano chiare sullo sfondo turchino del cielo, verdi, gialle, bianche, rosa, più chiare, più adamantine delle pietre preziose che si vedono anche da noi — a Parigi. Il mare d'un oltremare molto cupo. La spiaggia, con i toni violacei e rosso pallidi dei suoi cespugli disseminati sulle dune mi sembrava un intero cespuglio blu di Prussia.' Una vera notte, in poesia: un grande respiro cosmico in questi colori, la cui suggestione immensa si materializza nella grossa pennellata a incrocio di cui s'intesse, nel quadro citato, il blu carico del cielo; non abbastanza slegato dalla enunciazione di tavolozza, come quel giallo che, crescendo fino al culmine del lampione, gradua troppo materialmente la sua intensità nella coincidenza col massimo spessore della pasta. La composizione, lievemente scardinata come troppo spesso in Van Gogh; a un punto che, togliendo di fermezza al totale, non lo rianima tanto da trapassare in significazione dichiaratamente espressionistica. Lo stesso effetto, nel famosissimo 'Interno della stanza'; lo stesso nella anteriore, e ammiratissima 'Natura morta con bottiglia, limoni e arance' (78); o nell'anche più famosa 'Natura morta con la teiera' della raccolta Rosenberg, pure del maggio, dove il consenso per il delicato accordo cromatico, rievocazione di quelli altrimenti sublimi di Vermeer, si lega allo scontento per la disseminata enumerazione degli oggetti e per lo spiovere incerto della tavola. Così, la 'Natura morta con le due cipolle nel piatto' (90) non ci lasciava insensibili alle trasparenti delicatezze del brano centrale; ma ci faceva rimpiangere che Van Gogh le avesse esposte su quel tavolo malamente aperto, contro quello zoccolo sommariamente oscillante; fra le zeppe pesanti della bottiglia in primo piano, della brocca greve là dietro, della bugia sbilenca, pencolante sul limite; da invogliarci, si potesse, a rimetterla in sesto, che non cada. Si finisce, che un'emozione indisturbata non la si prova quasi mai. Perché Van Gogh, grande animo, aveva fretta, e la sua forza di sintesi non era, purtroppo, proporzionata a questa velocità. Il dono da lui intelligentemente ammirato in Franz Hals, di impostare un quadro 'di prima' col massimo d'impeto e di giustezza (dono rinverdito, se mai, da Manet) non fu di Van Gogh; i suoi massimi successi in questo senso furon toccati a forza di lavoro, non certo per vocazione nativa. Qualche cosa quasi sempre sterza, fatica, si fa trito sulla sua pagina; e gli anticipi di un espressionismo ormale oscillano troppo spesso, incerto alfabeto, fra l'ardi-

mento e l'errore di grammatica. (Ne citerò un esempio tipico: nel quadro che s'intitola 'Sulla soglia dell'eternità' — 120 — non mi si dica che il rapporto tra piede e calzone, nella gamba destra del vecchio, è un esempio di deformazione espressiva: questo è errore di grammatica; quel calzone infila una gamba mancante, che stava partendo dal piede in tutt'altra direzione). La maggior gloria dell'estate di Arles resta la violenza dell'invenzione cromatica; eppure, nemmeno per questa parte il nostro appagamento è pieno: quei colori sono stesi troppo densamente, troppo ciecamente, perché splendano di vero splendore. Avrebbe dovuto, Van Gogh, sfoltire la materia; ma quel sapiente rapporto per cui un colore brilla veramente sul bianco della tela, che lo illumina dall'interno con la sua candida violenza, fu invenzione dei 'fauves', di Matisse anzitutto. Van Gogh non toccò mai quella vivente stratosfera dei sensi; fu colorista inedito, è certo, ma non quel 'colorista non mai veduto' di cui sognava; di cui del resto, con eroica umiltà, si rassegnava ad essere l'affaticato e temerario annunciatore. La massima intensità, il massimo splendore lo raggiunge ancora dove non taglia interamente i ponti coll'impressionismo; in quadri come il bel 'Ponte levatoio', nella versione presente a Milano (88); dove è ancora un velo di luminosità atmosferica, un esaltato 'plein-air' a rendere candente l'effetto: un giorno lavato, in una sosta del 'mistral', forse; un giorno di luce insostenibile, da abbacinare gli occhi e da scottare la pelle, sotto quel sole crudo ma ancora verace. Un giorno d'agosto, come si può indurre dai confronti con altre opere certamente di quel mese. Oppure, in settembre, è ancora un estremo equilibrio tra colore e luce ambiente che rianima d'un respiro cupo, e quasi notturno per troppo riverbero, l'atmosfera gialla e verde del 'Parco di Arles' /*tavola* 18/; anche se dispiaccia, tuttavia, sentire entro questa grande idea lo scricchiolio tenue ma irritante d'ogni frasca; quasi a raffreddare in un precipitato aghiforme, cristallino, quest'ora carica di tarda estate. Ma quando, come nei famosi 'Girasoli', il colore sembra stendersi uniforme come una docile crema, più o meno densa di pasta, sottratta a ogni luce fisica; quando egli sembra toccare il culmine del suo misticismo naturista, non mi pare affatto ch'egli giunga a quello splendente traguardo che fa dire a Rimbaud: 'Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*.' Al confronto, quest'oro di Van Gogh si fa bella illusione, opaco splendore; più vicino alla decorazione

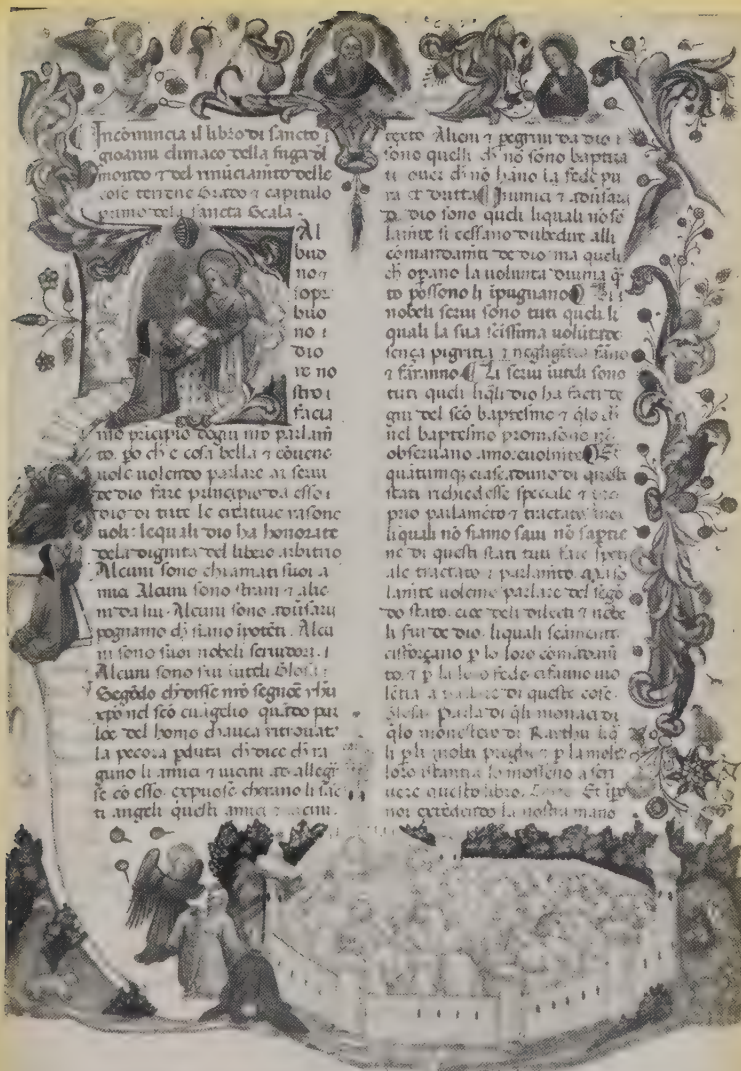
che al rapimento. Non per niente quei girasoli piacevano tanto a Gauguin; e il Giappone si rivelava un mito da equivalere a quello rischiosissimo di Tahiti. Un equilibrio vi è raggiunto, tra forma e colore, come raramente accade in Van Gogh; ma non mi pare che la constatazione basti a proclamare il capolavoro, quando la sintesi accade secondo una grammatica troppo facilmente ripetibile, in una sorta di alto artigianato. I gialli di Van Gogh: quante volte ci siamo sentiti assordare da questa bella, ma troppo facile favola della pittura contemporanea al suo nascere; belli quei gialli, ma come il colore ancor vergine dentro il tubetto; e Van Gogh aveva troppa fede, da troppo tempo, in quell'alfabeto cromatico che aveva in mente fino da Nuenen; troppa fede nella purezza materiale dei colori, e perciò pochi stimoli a ritrovare un interno rapporto che la riscatti. Dichiarava, Van Gogh, proprio allora (con la coscienza di una sintesi tentata che gli faceva evitare la tecnica a tratto o a puntino): 'Vorrei dipingere in modo che chiunque è in grado di vedere potesse sempre vederci chiaro'. E chiaro riuscì, questa volta, anche troppo. Ma spesso, come nell'importante 'Ritratto del sottotenente Milliet' /*tavola* 19/ la riproduzione in bianco e nero mette ancora a nudo certi sbalzi di fattura che nei 'Girasoli' appaiono pressoché eliminati: 'quoique la donnée soit belle de son visage à teint pâle et mat, le képi rouge contre un fond éméraude', il pennello vi ha agito in quattro modi diversi: uno nel volto, uno nel fondo, uno nel képi, uno nella divisa. L'origine grafica dell'esperienza vangoghiana comanda ancora analisi e incroci di segno, da scompensare le frustate troppo violente del pennello quando, come negli alamari, tenta di liberarsi precipitosamente dall'antica prigione. Lotta Van Gogh con incerta fortuna contro le infinite obbligazioni cui la sua mano si astringe tuttora nei troppo ammirati disegni: coerenti ma pedanti, quasi mai animati da un soffio di ispirazione immediata, da quell'ansia di grandezza che pervade le tele; pressoché insoffribili, talvolta, in una specie di arida, analitica soffocazione del motivo (ricordate, per esempio, 'Il contadino' della collezione Laurin di Stoccolma; contemporaneo, è incredibile, alle tele più luminose dell'estate), che richiama spesso i passaggi più esanimi delle incisioni di Dürer, amate da Van Gogh. Il quale è nordico, troppo spesso, nel senso affaticato di cui disse il Longhi, perfettamente, per il Dürer; non certo nel senso della libertà, dell'invenzione continua e sublime d'un Grünewald, d'un Altdorfer. Van Gogh trovava colori, inventava

corrispondenze sentimentali troppo arrischiate: quasi mai si ritrovano nel quadro le tracce vere di certi suoi impossibili traguardi: chi potrebbe, veramente, 'esprimere l'amore di due innamorati mediante l'accoppiamento, la mescolanza e l'opposizione di due complementari'? Ma queste sue fascinose dichiarazioni hanno indotto negli ammiratori un clima di invasamenti così frenetici da indurre critici anche famosi alle interpretazioni più arrischiate. Così, si è trovato tragico, pieno di tristezza, perfino il famoso 'Interno della stanza', che, secondo lo stesso Van Gogh, dovrebbe 'riposare la mente'; e che a me è sempre parso una specie di stuoia di colori semplici e puri; quasi una sua giornata di vacanza. Comunque, al colmo dello sforzo creativo di Van Gogh, estenuante anche fisicamente, si produsse l'arrivo tanto desiderato di Gauguin. Van Gogh non ebbe nulla da guadagnarci. Non che si possa seriamente incolpare Gauguin della prima crisi di follia di Van Gogh, anche s'egli non dovette esser molto comprensivo, umanamente, nei riguardi di Vincent; ma Gauguin lo spingeva, insidiosamente, a lavorar di fantasia, nel senso di uno stilismo apparentemente grandioso, ma sordo (ancora in questo spirito, Van Gogh scriveva a Gauguin, due anni dopo: 'Nous chercherons à faire quelque chose de voulu et de grave, comme cela serait probablement devenu si nous eussions pu continuer là-bas'; là-bas, è Arles). È per questo che non amiamo troppo nemmeno le riuscite migliori di Van Gogh, in questa direzione; né l' 'Arlésienne' né l' 'Autoritratto con la pipa', che non ci sembrano giustificare in pieno la dichiarazione di Lionello Venturi quando afferma che 'quella e solo quella è la forma adatta al colore di Van Gogh'; dal momento che si tratta d'una forma gauguiniana. Van Gogh vi guadagna in ponderazione quanto perde in intensità. Non parliamo poi della insopportabile 'Berceuse', che lo stesso Van Gogh trovava peggiore d'una cromolitografia; non diamogli torto, non sosteniamo questa parte della sua opera che ha offerto, insieme alla 'Sedia con la pipa' e al 'Fauteuil de Gauguin', pascolo alle imitazioni dei cattivi silografi, che se ne sono avidamente impadroniti. Van Gogh aveva tentato, e in parte realizzato ben di meglio; né aveva bisogno della vicinanza di Gauguin per trovare quel 'son de clairon' che aveva più gloriosamente fatto squillare nei mesi antecedenti. Per forzato ed elementare che sia, il 'Semeur' dell'agosto è più vitale, ad esempio, della 'Salle de danse', grossamente 'cloisonnée': da prevedere un Lautrec, ma cattivo; il peggior Picasso della prima epoca;

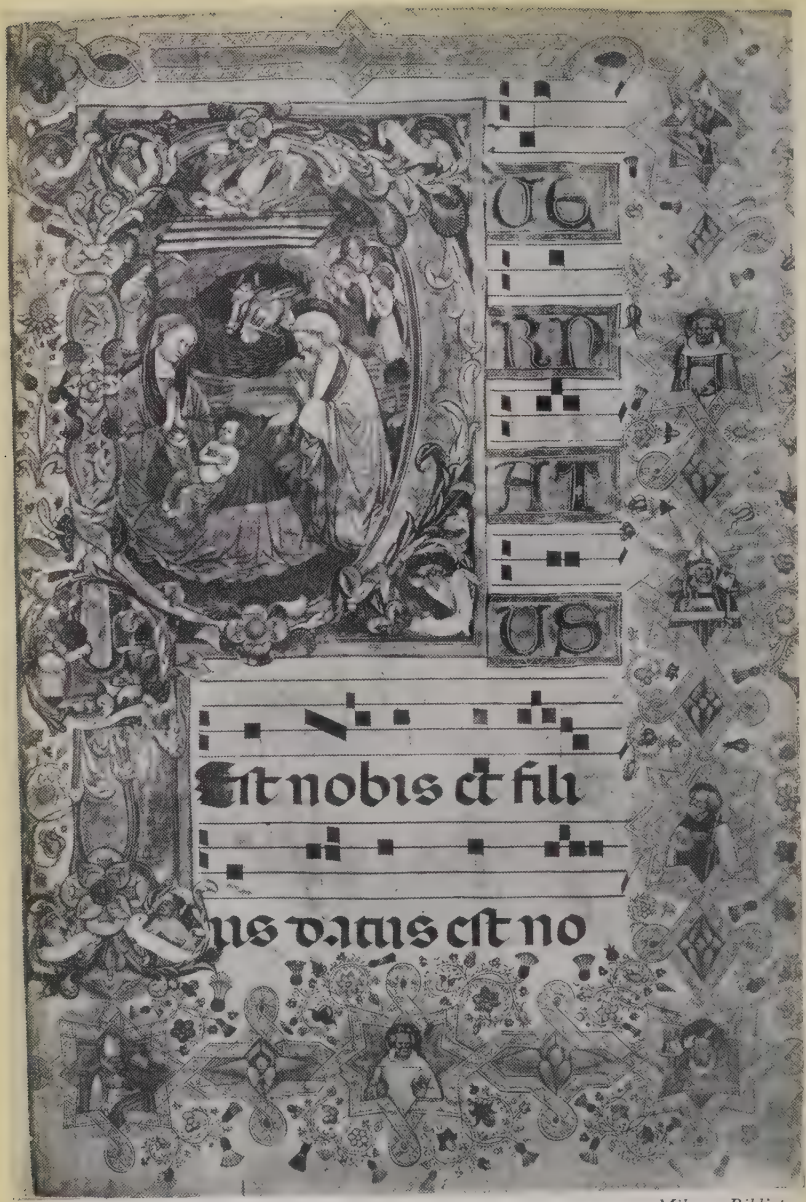
un Munch, anche più sommario; o altre cose più scarse. È certo che Gauguin poté offrirgli suggestioni anche per una più ardita distribuzione in zone del quadro; così da prevedere da vicino i 'fauves'; ma la versione degli 'Alyscamps' (87) che s'è vista a Milano è poi incredibilmente greve e opaca nella 'resa'. Dopo la rischiosa parentesi gauguiniana, fu la pazzia e l'interruzione, per alcuni mesi.

*

Ritroviamo Van Gogh ricoverato a Saint-Rémy. Lavora, ma a strappi, senza la furiosa continuità dell'anno precedente; la grande estate arlesiana si allontana nel ricordo. Van Gogh si sente sconfitto, sia pur da Icaro glorioso, e, sia effetto del male, o d'una valutazione reale della sua relativa impotenza, rimpiange di non esser stato più forte, allora. E torna la nostalgia di quell' 'alta nota gialla' dell'estate. Il suo lavoro non ha più la conseguenza di allora; proprio nell'epoca in cui egli dichiara che gli impressionisti non son poi stati quei rivoluzionarî assoluti che son parsi a tutti ('essi sono collegati al passato da un certo legame') la sua opera mostra frequenti rigurgiti di 'impressione', sia pure intricati e compromessi entro spunti divergenti d'ordine grafico. E si perde ormai la forza della sua tavolozza, che non ritenterà quasi più le note violente di Arles. Potrà ancora incupirsi in certi effetti notturni; ma senza la volontà diretta dell' 'acuto', come nel 'Caffè di notte, esterno' o nel 'Ritratto di Boch', del Jeu de Paume. Riaffiorano nostalgie delle gamme nordiche, più ritenute, e la memoria del divisionismo tenta accordarsi in un nuovo difficile equilibrio; delicato, trascolorante in variazioni sottili, dai pallidi biondi ai rosa, dai verdolini agli azzurri, dai grigioferro ai nocciola; come se egli tentasse leggi cromatiche più segrete di quelle elementari ricercate a Nuenen e tentate ad Arles. L'effetto per l'occhio è gradevole, e lontanissimo da quelli che comunemente si attribuiscono a Van Gogh. Ma egli non può avere, ora meno che mai, il controllo per dominare in unità di effetti quello che gli urge dentro. Col giugno del 1889 forme ondulate di cipressi e contorte di ulivi cominciano ad ossessionare la sua fantasia. Non riesco a trovar naturale, per queste opere, quello che ha scritto Lamberto Vitali: 'che la grafia accenni e sottolinei la funzione espressiva del colore'; perché le gamme restano delicate, sommesse, mentre il segno è come posseduto da una spirale maniaca, ossessionante: curve, curve, curve; senza nessuna caotica tragicità, come si dice; anzi continuate,



21 - *Cristoforo Cortese: pagina miniata* *Manchester, John Rylands Library*



22 - *Cristoforo Cortese: 'Graduale'* *Milano, Biblioteca*

23 - Cristoforo Cortese: 'Crocefissione' *Roma, Vaticana*

26 - Renier de Huy: 'Fonte Battesimale' *Liegi, San Bartolomeo*

27 - Maestro dell'altare portatile di Stavelot: 'Parabola dei Vignaiuoli' *Firenze, Bargello*

28 - Nicolas di Verdun: 'Visitazione' *Tournai, Cattedrale*

conseguenti, sistematiche, nastri infinitamente allitterati. Queste tele posson chiamare il capogiro o la nausea del mal di mare, non direi il terrore per qualche sconvolgimento naturale. Un paesaggio come il famoso 'Ravin' (110), dipinto nell'inverno fra l' '89 e il '90, è un esempio tipico, con le sue rocce grige e gli specchi di cielo azzurro nelle acque del torrente, di questo equivoco fra delicatezza e tragedia; ed è una prefigurazione elementarmente stilizzante di quel caos, di quel vero catafascio che si esprime, in uno splendido terrore, soltanto nei paesaggi di Soutine. Van Gogh, invece, resta preso al laccio della sua multiforme ma non abbastanza approfondita educazione grafica; la scuote, ma quella gli si attorce attorno sempre più inestricabilmente. Ammiriamo l'oro pallido, soffocato, afoso del 'Campo di grano con falciatore' (115); ma l'impasto affannato ci fa rimpiangere che Van Gogh abbia eternamente amato la greve 'cucina' di Monticelli. Ammiriamo il rapporto tra gli azzurri e i grigi argentati dell''Oliveto' (108), e la grande intenzione di 'travailler en plein dans l'or ou dans l'argent'; ma come non turbarsi per quel dondolio senza riposo della linea, che fa altalenare come entro un'amaca anche la firma di Vincent? Coerenza, mi si dirà; ma di quelle puerili: stilismo scoperto, non grande stile. Tale da far rimpiangere di troppo quella splendida intuizione poetica, che andremo a leggere in una lettera a Théo: 'Il mormorio di un oliveto ha qualche cosa di intimo e di immensamente vecchio.' Ammiriamo, infine, la variazione rosa e verde nel cielo, i bruni delicati e i toni di ferro nei tronchi, della 'Pineta al tramonto' /*tavola* 20/; ma come possiamo non sentirci infissa nell'occhio la trave di quelle forme vegetali così nocchiose e inflesse da ricordare i disegni più inerti e brutali del tempo olandese? E quando, verso i primi del '90, Van Gogh par volere uscire dalle secche di una simile e contrastata analisi, il tentativo di una sintesi nuova, ora in parallelo a quella cézanniana, si scopre ancora, purtroppo, come fatto prematuro; volontario e poco efficiente. 'Au bord des Alpines' (118), onda sismica solidificata in onde grevi, e in urti di punte sommarie, mostra una furia di realizzare non ancora abbastanza potente; si prevede Munch; e a quale distanza si resta dalle lente, poderose sismografie cézanniane! Lo 'stenogramma' di Van Gogh non è ancora esente da quelle lacune, da quegli errori, da quelle forzature di pronuncia ch'egli sentiva in sé fin dal tempo di Nuenen. Cose molto importanti questi suoi tentativi, lo sappiamo: Munch, l'espressionismo tedesco se

ne nutriranno. Ma non basta: un artista non è soltanto 'un anello della catena'; ché l'occhio dello spettatore e del critico non è eternamente obbligato a scorrere lungo la catena del prima e del poi; ma ha anche il diritto, e il dovere di fermarsi a considerare la qualità dell'anello. Verso la primavera, si acuiscono di nuovo i dissidî del suo fare. Come non notare la curiosa contraddizione interna che gli fa intonare sui celestini più esili che si possano vedere l'immagine dolente del vecchio col volto fra le mani ('Alle soglie dell'eternità', 120): un dolore che finisce col non riconoscersi più per tale? Come non notare che il romanticismo della famosa 'Route aux cyprès' (114), così prepotente nella riproduzione in bianco e nero, finisce in una mormorante, opacata sordina di astri ruotanti, visto in originale?

*

Poi, vengono i due mesi di Auvers. Appartiene probabilmente a quest'ultimo periodo, non al 1889, il troppo ammirato 'Contadino' (104) della raccolta Sforni, che ha ormai il chiaretto, quasi di cartavelina, della gamma estrema di Van Gogh. I mesi di Auvers, infatti, salvo alcuni episodî (in particolare, le 'Capanne a Montcel' e la famosa 'Scala a Auvers', più che mai presoutiniana), mostrano una nuova fragile chiarezza, una luminosità da far prevedere tutto fuor che il suicidio imminente. Era passato per tre giorni a Parigi, Van Gogh; e la diversa atmosfera, e il brevissimo bagno nella capitale dell'impressionismo gli resuscitavano vecchie nostalgie. Il quadro di proprietà Knoedler, chiamato variamente 'La Grenouillère' o 'Fiume con barche, a Auvers' (e noi crediamo si tratti dell'Oise, non della Senna) mostra così chiari ricordi monettiani che, d'acchito, si resta perfino incerti sulla data; che poi risulta esser giusta, così come la si intende comunemente. Dal primo distacco da Parigi in poi, è questo, complessivamente, il periodo forse più sereno ed equilibrato di Van Gogh. Nemmeno il famosissimo 'Ritratto del Dottor Gachet', di cui Van Gogh denunciava a Gauguin una 'expression navrée de notre temps', ci pare in verità molto tragico; e la frase citata è preziosa per farci intendere gli equivoci in cui ormai si involveva, e certo in buona fede, l'autore stesso. Più di una preoccupazione assorta e non certo straziata, più di una specie di nausea per trovarsi imprigionato entro l'ondulante capogiro di questa linea invincibilmente oppiata dalla 'giapponeseria', noi non riusciamo a vederci; vuol dire, saremo sordi alla vera tragedia. A noi pare che

l'immagine di Gachet stia bene proprio accanto al bicchiere coi fiori, accanto ai gialli romanzi dei Goncourt; e che mostri l'ormai solita e quasi crepuscolare delicatezza di gamma. E poi, ci sono le pianure verdi, le pianure dorate; quelle col cielo tempestoso e il flutto dei corvi sul grano biondo; questi pochi spunti drammatici, ma assai più il travaso che si fa a tutto spiano dalle parole delle lettere alle opere, producono tali invasamenti critici da far sentire ad alcuni il precorrimento della tragedia perfino nella famosa 'Mairie d'Auvers le 14 Juillet', ballonzolante, chiaretta e festosa. Lasciamo queste idee a esaltatori che saranno, alla lunga, inutili; rispettiamo la lunga umiltà di Van Gogh; che se ebbe anche orgoglio, lo ebbe più per la grandezza del compito assunto che per la certezza nei risultati singoli. Le opere di Auvers sono quasi sempre fragili, nel loro provvisorio equilibrio. Tutto il vecchio fare sistematico di Van Gogh, la sua inveterata abitudine a modi grafici variati e prepotenti, la sua fretta (nel distribuire ora, a manciate lievi e quasi sbadate, erbe e covoni, nubi, papaveri e corvi), son soltanto attenuate, non cancellate, da un rapporto tonale più attento, da un ricordo di atmosfera ambiente. Era tornato quasi ai margini dell'impressionismo. Era questo che lo scontentava? La gloriosa, ma irreparabile sconfitta di Arles, il senso di un periplo che si concludeva in qualche cosa di meno importante di quanto per qualche tempo aveva sognato; o qualche ragione umana profonda e oscura? Nessuno lo saprà mai. La partenza ultima di Van Gogh è quasi inesplicabile; come tutte le partenze della sua vita insoddisfatta: tutte imprevedibili, rapidamente decise e concluse. La revolverata di Auvers è come l'abbandono della missione religiosa; come la partenza da Nuenen; come il passaggio a Parigi; come la partenza per Arles. Suona nei campi come una sentenza improvvisa, quasi tranquilla; e porta con sé il dissidio, l'ansia eterna di ricominciare dell'eterno apprendista Van Gogh.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Cristoforo Cortese.

Di Cristoforo Cortese veneto la nota miniatura della collezione Wildenstein, ove i Funerali di S. Francesco son visti con tanto particolare amore per una realtà viva e precisa, invitava a ritrovare altre testimonianze, che ce ne resti-

Cortese tuissero sempre più l'immagine, da inserire nelle vicende della pittura veneziana come un altro caso di scambio con Bologna [1].

Datato 1415 è un Valerio Massimo della Biblioteca Vaticana (Urb. Lat. 418). Insieme ad un S. Agostino, pure della Vaticana (Ross. 260), esso rappresenta certo il tipo di codice che Cristoforo dovette decorare più di frequente, con iniziali figurate buttate giù alla lesta, e margini ornati estrosamente, in punta di pennello [2].

In un S. Giovanni Climaco della John Rylands Library, Manchester (It. MS. 4), /*tavola* 21/, la 'Scala Santa' inquadra la prima pagina, e il mondo in forma di città racchiude entro la cerchia delle sue mura tutta una folla di personaggi diversi, perfino il pittore al suo cavalletto. Ovunque compare, a ravvivare le carte, una fauna variata — aironi, pavoni, conigli, faraone — quasi fosse la sigla del nostro miniatore: cui forse è da assegnare per quanto mi è dato capire dalla riproduzione anche un piccolo 'Liber Precum' della Nazionale di Vienna, eseguito per una monaca della famiglia Contarini del convento di S. Maria delle Vergini a Venezia. Che non sarà quindi da datare verso il 1480, ma da riportare piuttosto oltre un mezzo secolo addietro, ove si badi anche alla gentilissima Annunciazione, disegnatavi da altro artista — non certo prossimo a Jacopo Bellini —, con garbo di gotico tardo [3].

Esempio di lavoro di maggiore impegno è la decorazione di un Ludolfo di Sassonia (*Vita Christi*), ora diviso fra la Biblioteca Nazionale di Vienna, che ne ha il primo volume, e la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, che ne ha il secondo [4]. Posteriore al 1433, esso testimonia della fedeltà

[1] E. Aeschlimann, *Dictionnaire des Miniaturistes*, Milano, 1940, p. 47, tav. XXVI; P. Toesca, *Quelques miniatures Vénitiennes du XIV siècle*, in *Scriptorium*, I, 1947, p. 73. La seconda edizione del *Dictionnaire* riporta una inspiegabile confusione sull'argomento, facendo del Cortese due diverse persone. V. anche: P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 846. Nel suo prezioso libretto *Italian Illuminated Manuscripts from 1400 to 1550* (Catalogue of an exhibition held in the Bodleian Library, Oxford, 1948), da noi troppo poco conosciuto, O. Pächt attribuisce al Cortese altri tre manoscritti (nn. di cat. 28, 29 e 77).

[2] Il Valerio Massimo reca in fondo la data e la firma dello scriba Mar. Cre. (Marco Cremonese?). Il S. Agostino è stato classificato opera lombarda fortemente influenzata dalla miniatura francese (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, V: H. Tietze, *Die Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*, Lipsia, 1911, p. 87, n. 132).

[3] *Beschreib. Verzeichn. d. ill. Handschrift. i. Oesterr.*, N. F., VI: H. Hermann, *Die Handschrift. d. Nationalbibliothek in Wien*, 2, *Die Handschrift. u. die Inkunabeln d. Ital. Renaiss.*, Lipsia, 1931, p. 31, cod. 1981.

[4] H. Hermann, *op. cit.*, I, p. 6, cod. 1379. Il Hermann assegna la

Cortese

di Cristoforo alla sua maniera, e nelle figure accenna al confluire, in essa, di diverse esperienze, non soltanto fra il Veneto e l'Emilia: come risulta ancor più chiaramente dalle miniature del magnifico Graduale ora alla Nazionale di Milano, / *tavola* 22 / attribuito dal Carta a scuola dell'Italia centrale, forse per la stretta parentela ch'esso mostra con le cose, che so, di un Ottaviano Nelli, e invece sua opera certa, ove la placida Madonna della Natività ha un'aria più di terraferma che altro [5].

Il soggiorno bolognese di Cristoforo non si limitò certo al periodo stabilito dai documenti fin'ora conosciuti: fu essenziale alla sua formazione, avvenuta sullo scorcio del Trecento. Le miniature di un Messale (Biblioteca Vaticana, Archivio di San Pietro B 66) / *tavole* 23, 24 /, dipinto per Giordano Orsini, cardinale dal 1405 al 1437, per lo stretto legame con Bologna ch'esse rivelano, sembrano da classificarsi tra le prime cose del Cortese: si veda ad esempio la grande Crocifissione, ove peraltro, nell'inquadratura ancora trecentesca, la testa del S. Giovanni, scavata, accusa una così singolare ricerca di carattere, e l'Annunciazione, di colori preziosi, limpidi, accampa ad apertura di libro il profilo inciso dell'Angelo contro lo svariare degli alberi, mossi dal vento quasi fossero piume.

Vicinissimo a queste pagine, tra le più pure scritte dal Cortese, sta un foglio di matricola che reca in basso, ad attestare la sua opera ivi, gli stemmi della città di Bologna, assieme a quello di Francia e a quello della sede pontificale vacante, che ne indicano forse la data: 1410 (vedi catalogo della vendita G. Petit del 6 dicembre 1926, n. 45, tav. III); la Madonna della Misericordia, le figure dei confratelli e dei Santi, perfettamente consone allo stile del Messale Orsini, sembrano proporre, anche per quello, all'incirca la stessa data.

Ilaria Toesca

Vita Christi a scuola mantovana del terzo quarto del XV secolo, sulla base degli stemmi Gonzaga, sicuramente posteriori al 1433, mentre le vecchie *Tabulae Codicum* la dicevano della fine del XIV. - La seconda parte del Ludolfo, rimasta a Bologna (Archiginnasio, cod. A 121) è stata invece attribuita a scuola lombarda (*Tesori delle Biblioteche d'Italia*, Emilia e Romagna, a cura di D. Fava, Milano, 1932, p. 21).

[5] F. Carta, *Codici, corali e libri a stampa della Biblioteca Nazionale di Milano*, Roma, 1891, p. 89.

APPUNTI

La Mostra dei Mosani a Parigi

Al visitatore italiano andato a Parigi per profittare di una ricognizione abbreviata dei quadri impressionisti dei Musei tedeschi, è toccato di vedere la mostra dei 'Trésors d'art de la vallée de la Meuse'. La sua apertura, non altrettanto diramata da noi tra gli affezionati attenti alle buone occasioni, non è stata per questo meno importante e meno memorabile, per avere una fortissima giustificazione, oltre ad alcuni punti accessorî d'attrattiva, in un secolo almeno di grande oreficeria, per giunta ancora in parte difficilmente accessibile: oggetti di venerazioni remote e di culti famosi nell'Occidente. Occorre anche dire che, nell'ultimo dopoguerra, quasi tutto il materiale dell'alto Medio Evo di cui si dispone in Europa è stato manovrato, dai primi appelli e le prime apparizioni col visto delle commissioni alleate nella zona del Reno, appena fuori dalle caverne e dai rifugi; e via via, la Germania ha esposto, con assai impegno, i suoi pezzi carolingi e ottoniani a Monaco e a Berna, ed esemplari solenni come la Madonna di Essen e il fonte battesimale di Hildesheim a Bruxelles e ad Amsterdam; la Francia molte cose a Londra e a Lucerna accintesi a rendere omaggio alla sua arte libraria; ora Liegi ha prestato avorî, smalti e miniature a Parigi. Scambi tra paese e paese.

Che il generico concetto che l'arte è patrimonio di tutti, e le intenzioni di pietà reciproca per sovvenire a vecchie carenze e a danni recenti si siano legittimati in codeste iniziative per la rete di quella grande comunità artistica che fu allora l'Occidente, sono sollecitazioni istruttive, oltre che commoventi, anche per lo studioso italiano. Gran peccato che, da parte nostra, ben poco sia stato fatto d'intesa e che, ciò che è più grave, quel poco sia stato all'estero. Il sistema sta ripetendosi, proprio in questi mesi, per la quasi nulla sensibilità alle vicende dei nostri studî che è negli organi addetti a codeste imprese, quando la situazione creatasi dalle circostanze imporrebbe anche a noi il provvedimento più importante di rimettere sul tappeto problemi di relazione e antefatti, comunemente più citati che conosciuti: 'membri autorevolissimi della Romània', se è indubbio che la 'scoperta' più importante del dopoguerra resta il grande maestro di Castelseprio, il passato più prossimo che attizzi la passione della pittura carolingia (ma il salvataggio di questi affreschi ancora tarda a venire); occorrerà d'altro canto deciderci infine a giudicare il patrimonio che ci rimane su di un piano più esteso di conoscenze e di valutazione, e la sua forza non soltanto dall'imprestito di formule espressive, o addirittura dall'autorevolezza della data remota.

È dello storico ricostruire da frammenti: più facile il compito in un caso come quello della mostra mosana, che tra i limiti di comodo per una divulgazione, ha scelto quello spaziale, ma a raggio limitato, regionale, di più sicura utilità. Non si può parlare di una cultura colà costituita, se non sullo scorcio del decimo secolo, e la precede una materia di fatti erratici, da distinguere nell'amalgama delle sedimentazioni locali, e tuttavia da svolgere in vicenda. Una storia, difficile a rappresentarsi, e di cui il catalogo non sempre ha fornito gli estremi e le congetture. Occorrerà appuntarsi gli oggetti di scavo, tra Liegi, Namur e Maastricht, delle necropoli merovinge, e gli avorî (n. 1 e 2 della mostra) con 'San Pietro' e 'San Paolo' (ora a Bruxelles e Tongres, ma in antico a Liegi) che per la misura esorbitante male si prestano a far dittico. Il Braun (*Pantheon*, 1929, p. 374) ha immaginato la possibilità che appartenessero

— con altri frammenti — a un complesso simile alla cattedra di Massimiano, cui infatti li lega la forma escrescente, il barocco gonfio che dalle officine orientali della bassa romanità sarebbe un arrivo importante, da contare qualcosa anche per il rinascimento carolingio. Il gruppo di avorî, già fissato nel grande repertorio del Goldschmidt, e che fa capo all'Evangeliario di Liegi del vescovo Notgero ('En ego Notkerus, peccati pondere pressus', 972-1008), è il primo risultato certamente locale in grado di farsi cultura, e non potrebbe non esser legato a un problema di personalità. Il 'Cristo in maestà' di Colonia (n. 4), del resto di destinazione colonese, risale a quel prototipo, ma soltanto per approssimazione, indicando un'irradiazione d'influenza dalla Mosa; ma il 'Cristo' della libreria Bodleiana di Oxford (n. 7), di cui nel catalogo si dice che 'se rapproche de celui de l'Evangeliaire de Notger', gli si collega su ben diversa scala, quella che, pur con tutte le cautele, è solo di due avorî scolpiti dalla stessa mano. Un artista che intaglia a Liegi, non più distante da Aquisgrana che non siano Reims o Metz o Corbie, con la dolce e antica pressura dei carolingi. E ancora a Liegi, infatti, ha luogo una variante altissima degli avorî di Metz. Alla mostra ne erano esemplari stupendi le 'Crocefissioni' di Bruxelles e di Tongres (nn. 8 e 9), dove teneri intacchi addensano l'avorio come miele nel favo, l'inturgidiscono come marmo pario, entro uno spazio illusivo e liberamente immaginato su basi vaganti come filoni geologici. E nella lastra gremita e sforata delle 'Tre Resurrezioni' /*tavola* 25/ (n. 10) la passione carolingia coinvolge e consuma la forma con una violenza di sentimento che, trapassando nell'aspetto meno massivo del romanico, giunge alla bellezza intricata, al folto drammatico del gotico. *Mosani a Parigi*

Profondamente mutato è il costrutto che rilega nell'avorio di Aix-la-Chapelle (n. 11) le scene sovrapposte. È come se il cosmo, per troppo peso, si sia assestato, e vada organizzando una squallida, protoromanica geologia. Anche la materia pare aver cambiato di resistenza: dura, murata. Qualche relazione è, nei moti inceppati, nei nessi perentorî, con le sculture, di un artista eteroclito, quasi un unno rinato, che si assegnano variamente a Reichenau o a Milano, e con la coeva 'Crocefissione' dell'Evangeliario Aureo di Gotha, dove è all'opera una delle persone principali, dei fautori dello stile ottoniano. Qui i tedeschi dicono di aver trovato la forza stilizzante e spirituale dei bizantini, ma non sarebbe questo il più grande momento della loro storia artistica — comune alle adiacenze renane e mosane —, se sotto la maschera torva, già fissata in quei secoli nelle provincie orientali, non avessero fatto scoperte di folgorate interiorità, consegnate alla ferrea legge di gravitazione di un diverso destino terrestre.

Non ci saremmo indugiati sull'importanza di primo piano, e carica di conseguenze che è già in questi passaggi di storia regionale, se non tenessimo per fermo che sulle rive della Mosa, mentre crescono e infittiscono grandi persone, per tutto il dodicesimo secolo, vengon dette parole e create situazioni decisive per il classicismo medioevale. Il fonte battesimale di Renier de Huy accestisce come un grande capitello corinzio; ma gli intervalli meditati, il volgere delle pieghe lunghe e calme, radiali, i corpi di plastica misurata, le fronti sfiorate da pensieri che van dietro a una bellezza tra eroica e angelica — quella che si dice, per solito, di 'rinascimento toscano' — suonano come excerpto stilistico, al di là di un limite, del mondo antico recuperabile all'immaginazione soltanto, ormai, per rievocazione; tristezza decantata da intendersi al punto in cui se ne precisa il parallelo cronologico con l'esplodere del romanico negli stessi decennî, all'apertura del secolo. Di qua dal limite la forza gagliarda delle

Mosani a Parigi

riprese carolingia e ottoniana non stacca dalla pratica antica delle derivazioni da archetipi illustri; mentre il classicismo ritmico, a cui questo caso supremo consegna definite assonanze, rintocca con un'intenzione chiaramente nostalgica.

Inclinazione da tenere in vista, anche da parte nostra, per le sue conseguenze di affezionare più a lungo con la tradizione iconografica, di vagheggiare ritorni e riagganci a intervalli persino secolari. Com'è che il 'Battesimo di Gesù' del fonte di Liegi è già immaginato /*tavola* 26/ come poi nella formella di Andrea Pisano? A mezzo il secolo, gli apostoli in consesso tra la fiorita casta degli smalti nel 'retable' della Pentecoste (n. 66; dal Museo di Cluny) sono della specie rarissima di umanità frequentata, tanto più tardi, anche da Luca della Robbia; e le intenzioni, per riprendere i fili dell'antico, analoghe: cromatiche e ritmiche, al di fuori, in ogni caso, da quell'accentuazione plastica della scultura ch'è un mito connesso a forme tardive di classicismo.

L'apertura tematica di Renier fu decisiva, e se non bastasse questa opera, anonima e sublime, lo direbbe la molteplicità degli esiti che nella meditazione sull'antico variano gli orafi mosani nella stretta temporale che precede l'apparire di Nicolas di Verdun. Ancora di principio di secolo per i nessi che la legano alla scultura ottoniana, la cassa di saint Hadelin (n. 53) è un tentativo di accordo di moventi romanici e sviluppi ritmici che, seppure timido e appena suggerito, è già sulla strada che batterà Godefroid de Huy. Il connubio misterioso riconduce la potenza dell'oggettività romanica alla pienezza formale di certe zone di classicità: il reliquario di Sant'Alessandro (n. 68), eseguito da Godefroid nel 1145, si erge come un busto, intatto, di scavo; negli smalti della croce di Saint-Omer (n. 69), dal Falke riferita al maestro, un calmo possesso di natura si attua sulle semplici gesta bibliche, come in Italia, poniamo, nei 'Mesi' della Cattedrale di Ferrara. Ma che fermento sentimentale annida, al contempo, nei reliquarî e negli altari portatili che le officine mosane dan fuori nei decennî in cui è attivo l'atelier di Godefroid, e venuti alla mostra in molti esemplari. La lotta patetica impegnata col limite espressivo delle tecniche suntuarie è agli antipodi delle rilegature preziose dell'artigianato bizantino. Abitacoli di passioni corrucciate, la tenuta mentale non vi cede d'un punto, anche se oggetti d'arte applicata, utilitaria, alle grandi imprese monumentali del secolo.

Da questa cultura appassionata esce Nicolas di Verdun. Lo denota anche il rilevare che assai più di qualche affinità, ove se ne astragga la diversa portata dello slancio poetico, trapassa a Nicolas dal maestro dell'altare portatile di Stavelot (n. 72), chiaramente uscito dalla matrice tecnica di Godefroid, ma di spiriti assai più drammatici. A questo notevole artista si riconosce un catalogo abbastanza esteso e, per dovere d'informazione verso il lettore italiano, diremo che alla mostra erano anche (senza peraltro che il catalogo precisasse a chi se ne dava la restituzione) le placchette smaltate con la 'Parabola dei vignaioli' /tavola 27/ (n. 79) che il Falke, sin dal 1932 (in *Pantheon*, p. 279), gli riferiva, avanzi di un altarolo venuti, con altri oggetti di minor momento, dal Bargello.

Ma queste relazioni, s'è detto, non toccano la sostanza del genio di Nicolas, ancor tutto da spiegare, una volta che si sia rievocato, per barlumi, l'ambiente. Il telajo stilizzato in cui il maestro dell'altare di Stavelot imprigiona le azioni è sempre convenzione — sia pure di lingua 'romanza' — di fronte al contrasto che Nicolas istituisce tra smalto e cesello, tra i fondi, astratti: romanici nell'ambone di Klosterneuburg, già gotici nella cassa di Notre-Dame de Tournai (n. 112), e libertà sferzante applicata alle parti figurali: panneggi appassionati sopra i petti

cavi /*tavola* 28/. Erede dei grandi miniatori carolingi, meteora a parabola europea che anticipa l'estrema ripresa neoellenistica di Cimabue, il grande secolo dell'oreficeria mosana, aperto con Renier de Huy, con lui si chiude e approda a una diversa destinazione. 'Il Donatello dell'arte mosana': nel luogo comune è forse da cogliere la verità di questa disposizione diversamente accentata, attivante. *Mosani a Parigi*

Qualche riga resta a disposizione per toccare il problema, sempre più scottante, ogni volta che si ripete l'occasione di una mostra a tema medioevale, della catalogazione degli oggetti. Per la più parte anonimi, nati in tempi di associazioni rassegnate al sacrificio individuale, e di coscienza artistica non ancor pervenuta a consapevolezza critica; così si crede, in più casi che non si dovrebbe, anche perché si son perduti troppi elementi che avrebbero ridato entità esistenziale alle persone, che certo vi furono almeno ogni volta che, nell'arte, si configurò la scintilla di un nuovo pensiero. Nessuno più dei medievalisti diffida dall'inventariare secondo una storia siffatta, anche quando sussistono i nomi, o i nuclei poetici riducibili a denominazione precisa o, diciam pure, al nesso quasi fatale che lega le opere uscite dalla stessa mano. Tale è stato il criterio distributivo, senza eccezione, delle mostre medioevali del dopoguerra. Tale dell'esposizione della Valle della Mosa: eppure non sarebbe stato difficile, ma, piuttosto, doveroso, impostare almeno il quadro del suo più gran secolo sulle persone di Renier e di Godefroid de Huy, di Nicolas di Verdun; e dare nel catalogo quello spicco tipografico che conviene ai nomi degli autori, se si crede che c'entrino per qualcosa nell'opera d'arte, nel dare il volto ad un'epoca. Ma, ad astenersene, in altre occasioni, che non accada come qui: dove le membra del maestro dell'altare di Stavelot sono sparse rispettivamente ai nn. 57, 63, 72, 79; dove, estrema disavventura, al n. 68 il nome di Godefroid cade per svista nel breve commento al capo reliquiario di Sant'Alessandro, ch'è l'opera sua più certa tra quante fossero alla mostra; e che vi trionfava, solitaria e turrita, adespota.

Mina Gregori

Gli Uffizi sistemati. – *Sette anni dopo la fine della guerra, la Galleria degli Uffizj ha riaperto anche il secondo braccio, ed è stata festa grande a Firenze. Anzi, in questi giorni di ferie, quasi si trattasse di cosa che si può vedere una volta nella vita, la folla si accalca in galleria; e noi ci mescoliamo volontieri ad essa, muniti dell'opuscoletto giustificativo sui problemi tecnici e di ordinamento e persino del nuovo, seppur succinto, catalogo, di cui lamentavamo la mancanza appena un mese fa; ma che oggi è già a stampa per cura del nuovo direttore.*

Per la parte delle provvidenze tecniche non c'è da indugiarsi che in un meritato elogio. È noto, del resto, che, quanto ai principj per l'incolumità, l'aereazione e la visibilità degli oggetti, il Sovrintendente Pacchioni è un uomo che ha alle sue spalle un'esperienza eccezionale e il benestare non gli sarà certamente lesinato neppure dagli specialisti.

Più utile, invece, soffermarsi un poco sui criterj di allestimento, prima ancora che su quelli di riordinamento. Che i famosi dipinti

Gli Uffizj sistemati

siano oggi agli Uffizj meglio visibili che per l'addietro, salta subito agli occhj. Ma c'è da riflettere che in un museo occorre anche che tale visibilità sia resa, per così dire, subito appetibile, desiderabile, attraverso certi stimoli preventivi di 'ambiente'. Anche senza entrare nella filosofia dell'arredamento, è certo che, in questa parte, l'architettura moderna ha trovato forse il sanatorio ideale, la banca ideale, non ancora il 'museo ideale'. Quando poi sia costretta, com'è questo il caso, a lavorare di adattamento su vecchie stanze (quasi sempre troppo alte, perchè, in origine, destinate ad esser sorrette e compartite da capo a fondo da cose 'decoranti'), allora non sa che raschiare e imbiancare, riducendo i vani a un minimo denominatore di desolata mediocrità, da cui l'opera non sembra desiderare che l'evasione. E non che si domandi il lusso da codesti ambienti, ma una certa retorica, purchè sia 'di quella fine e di buon gusto' che piaceva al Manzoni, sempre occorrerà per convincere i più a valersi della misteriosa gratuità di quel 'servizio' che le opere d'arte desiderano renderci. Scontata l'illusione, tra romantica e positivistica, di poter ridare alle opere un'ambientazione storica identica *a quella che avevano in origine (ciò che si ridurrebbe a fornir copie, e non originali, di ambienti antichi) si tratterà soltanto di imprimere agli interni il sigillo della intellettuale deferenza con cui noi amiamo circondare questi misteriosi oggetti tramandatici da epoche lontane e che, tutt'al più (e anche questo è caso raro) non hanno ormai, come ultimo brandello dell'ambiente autentico che li accoglieva, che la vecchia cornice.*

Già, questo della cornice, diviene, anch'esso, nell'occorrenza, un problema rilevante. Chi non rammenta, per esempio, la cornice stupenda del tondo Doni di Michelangelo? La potete vedere, assieme col quadro, nella Sala numero 25. È ad onta di essa o, forse, a cagione di essa che l'opera, direttamente appesa al muro pallido, sembra starvi a pigione? Il fatto è che quella cornice decorava un tempo, a suo pieno agio, la parete di un vano cinquecentesco, in casa Agnolo Doni, ed ora invece, sul muro liscio da albergo diurno, perde ogni autorità e rende anche più faticoso il tentativo di avvicinamento al dipinto vero e proprio.

Con questo si vuole intendere, che al bel tempo, per quella via, i dipinti, oltre il loro valore poetico che allora non aveva urgenza di isolarsi nel riflesso critico, assolvevano anche una loro funzione di cui ancora oggi è una traccia nella superstite locuzione gergale di 'quadri decorativi'; come a dire, ancor buoni per compir l'arredamento di qualche vecchia villa. Ma in un museo moderno dove l'attenzione deve convogliarsi sul quadro soltanto, dovrebbe ormai esser pacifico che ai dipinti non conviene più di stare direttamente appiccicati ai muri di fondo, ma piuttosto 'schermati' su opportune paratìe mobili che seguano, secondo l'ora del giorno, la migliore incidenza luminosa. A questa forma di 'montaggio' continuamente regolabile, degli 'oggetti da

vedere', come i 'preziosi' sui 'plateaux' del gioielliere, vanno del resto già mirando le esperienze museografiche più aggiornate. Qui è la via per evitare i pericoli di ogni falsa rappresentazione storica, giacché lo schermo di supporto del quadro (ridotto a puro oggetto di esame, e, speriamo, di ammirazione) esprimerà da solo e súbito l'avvertimento: 'non erat hic'; sicché al recupero del tempo 'storico' l'osservatore dovrà provvedere attraverso il solo esame dell'opera stessa.

Gli Uffizj sistemati

Sia del problema di ambiente, per quanto lo consentirono i vani antichi, sia, e più, di quello della incorniciatura, gli ordinatori dei nuovi Uffizj hanno certamente mostrato una certa sollecitudine. Ma spiace che, in tanti anni dallo sconquasso, non si sia potuto condurne la soluzione più a fondo. Per un esempio: nella saletta del Mantegna, ottimamente risolta, e dove la visibilità è eccellente, non può invece che disorientare affatto il campionario delle incorniciature. Il miracoloso trittico mantovano è chiuso nella ignobile cornice ottocentesca che sta al limite della falsificazione, e non manca infatti di ingannare gli inesperti di buona fede; il formidabile ritratto in rosso è invece immerso in una fronzuta cornice ultra barocca, di guisa che l'unica associazione storica affacciabile è quella di un Mantegna appollaiato su un albero di Pietro da Cortona; il San Sebastiano di Cosmè Tura è improvvisamente schermato entro un passe-partout a listelli, come oggi è in uso, e non senza ragione, negli ambienti moderni che amano incastonarsi di qualche pezzo antico; quanto al San Ludovico del Vivarini esso ci offre un altro esempio della stessa soluzione, ma condotta 'in economia'; di quello stile insomma in cui è palese soltanto la pochezza dei mezzi disponibili e che si suole infatti chiamare 'Stile-Soprintendenza'; non credo già per far torto a quegli ufficj, ma soltanto per lamentare l'insufficienza degli stanziamenti di bilancio per le Belle Arti.

Posto che questi problemi siano ancora, fino a un certo segno, preliminari, lasciamoli per passare agli altri, più decisivi, del nuovo ordinamento impresso alla materia. Materia quanto mai illustre e perciò da trattare con somma discrezione e reverenza. È certo che la storia ed il gusto camminano in fretta, ma non so se sia soltanto per questo che, ogni volta che si rimette in sesto una galleria, prima cura del funzionario in carica è di mostrare che l'ordinamento precedente era sbagliato da capo a fondo, e di giustificare le sue proprie innovazioni, con allegazioni storiche e persino teoretiche che in questo campo, son da trattare con le pinze. Unica cosa constatabile, mi diceva tempo fa un critico forse troppo acerbo dell'amministrazione artistica, è che ad ogni 'scatto di grado', nella carriera dei funzionarj corrisponde prima una 'disfazione' (per usar la parola di Leonardo) del lavoro altrui, e poi un rimescolamento e una nuova disposizione, pronta però anch'essa a cedere, appena interverrà il nuovo 'scatto'.

Gli Uffizj sistemati

Non si dimentichi neppure che questa volta il problema, trattandosi degli Uffizj, era d'interesse, possiamo dire, universale. È giovi dare atto ai funzionarj dell'ardimento con cui, senza consultazioni più vaste, hanno condotto innanzi la loro singolare esperienza; limitandosi però, nella relazione apposita, a presentarcela come tuttora aperta, e ampiamente rivedibile, e persino ansiosa di critiche e di suggerimenti.

I casi sono due, sembra avvertire infatti, nella sua relazione, il Soprintendente: o dai criterj seguiti nel riordinamento emerge una 'certa variata armonia complessiva — concordia discors —', e allora 'il proposito è senz'altro raggiunto'; 'o i contrasti non riescono a fondersi' e allora 'il proposito è senz'altro mancato'. Sarà lecito osservare che se, per deprecabile evenienza, fosse il secondo caso ad emergere, si tratterebbe non dico di richiudere affatto la galleria, ma certo di interromperla con nuovi cartelli di 'lavori in corso'?

Resta in ogni caso a vedere su che principj si fondi il proposito che è sboccato nell'allestimento odierno. Questi sarebbero che, superato il vecchio concetto di 'scuola', base comune dei vecchi dispositivi, occorresse pensare assai più al tempo, *alla* cronologia. *Tempo europeo, si è detto persino. E di qui, magari, è già in vista una confederazione cronologica mondiale. Ma, a meglio riflettere, quella modesta parola di 'scuola', nel pensiero di coloro che per primi l'usarono nella storia dell'arte, non ebbe nulla di 'scolastico', nel senso meccanico e ripetitorio; esprimeva anzi la nobile fiducia nella bontà di una educazione sentimentale che si propaghi per via di una 'poetica' tratta dalla vera 'poesia'; stava insomma piuttosto per 'tendenza', quale sempre si propaga, per la forza stessa delle cose, dall'opera degli artisti produttivi. Se leggo bene, la teoria cronologica dei nuovi ordinatori sarebbe invece in essenza la negazione dei 'centri' artistici, spazierebbe dall'alto con aquilina acutezza, sui luoghi più lontani. Ma anche qui Ganimede, rapito dall'aquila, non l'intende e, dalla paura, finisce, come nel quadro del Rembrandt, per spander acqua sulla terra, dove casca casca.*

O mi sbaglio o, intesa a cotesto modo, la cronologia ritorna come in antico, in grembo all'astrologia e allo zodiaco. Perché resta fermo che se ci proviamo a dire: 'quattrocento europeo', non ce ne viene nessuna immagine coerente, ma soltanto una meccanica fatica di associazioni disparate; ma se diciamo 'quattrocento fiorentino' o 'trecento senese', qualcosa si affaccia subito in mente, e di ben chiaro ed amico.

La causa del disaccordo non starà forse piuttosto in questo, che gli ordinatori odierni vedono cose e persone assai diversamente dal comune? Ma se fosse, giovi rammentare subito che il pubblico *autorizzato a fruire di quel* 'pubblico *servizio' che sono i musei è un* pubblico comune.

Gli Uffizj sistemati

E serva un breve esperimento. Su di un artista assai bene rappresentato agli Uffizj e di cui taccio il nome per il momento, si può leggere, nel nuovo catalogo, la seguente caratterizzazione: 'E ne sorse una pittura nella quale le immagini sono còlte nell'attentissima osservazione dei particolari in una loro fortissima e vibrante esistenza plastica e trovano chiara concatenazione in composizioni di vasto respiro, ferme e solenni nel colore, anche, lucido e caldo ad un tempo, ma animato da una forza intensa, da un moto inquieto e tormentoso'. Non so se qualche specialista sia riuscito a indovinare a chi mai si addica una simile caratterizzazione. Ma posso dire, che in un esercizio orale su questo passo proposto ai miei allievi di università, mi son sentito rispondere i nomi più eterocliti, dal Mantegna, al Signorelli, al Rosso, al Caravaggio; ma non ci fu uno che azzeccasse la persona intesa dal catalogatore. Si trattava infatti del gran tedesco Alberto Dürer.

Non fa più meraviglia, dopo questo esperimento, se il Dürer, con la stessa incomprensibilità, è posto in galleria nella stessa sala di Giovanni Bellini; se una saletta di quattrocento fiammingo sta a riscontro immediato ma pure insolubile, con quella del Mantegna e del Tura. Sullo stesso piano è, in fondo, anche l'altro grande esperimento — forse la più vistosa novità della attuale sistemazione — di porre in mezzo ai fiorentini il famoso trittico Portinari del Van der Goes, se anche motivandolo con lo specioso pretesto ch'esso s'incuneò profondamente nel corso della pittura quattrocentesca locale. E sarà vero in parte. Ma è ancor più sicuro che non c'era miglior modo di far colare a picco, senza neanche il tempo di raccomandarsi l'anima che avevano già scarsa, una mano di fiorentini che, in un più congruo contesto, si leggerebbero diversamente. E se è vero che una galleria di questa fama deve conservarsi a una temperatura poetica costantemente elevata, c'è da chiedersi perché mai, se proprio voleva darsi un'ampia 'sezione trasversale' della cultura artistica fiorentina a quegli anni, invece di circondare il Van der Goes di gente mezzana, non lo si sia esposto addirittura accanto al grande abbozzo di Leonardo per l'Adorazione dei Magi. Anche se polemica, sarebbe stata almeno una conversazione fra grandi uomini. E, poiché siamo in tema di 'sezioni trasversali' del quattrocento, dove sono andati a imbucarsi i senesi, che prima figuravano assai bene con l'altare del Vecchietta e la predella di Neroccio, di cui non è più traccia nel dispositivo odierno?

Mi accorgo che, a voler spuntare tutti i casi salienti, troppo ci sarebbe da rilevare. Una sala veneziana, per esempio, non si compie accostando al Bellini e al Carpaccio il più brutto esemplare di un pittore già scarso come il Mansueti o il miserrimo Duja. Il pensiero di accompagnare il Correggio ai leonardeschi più correnti invece che con i suoi grandi contemporanei, coi suoi pari, insomma, è pure infelice.

Gli Uffizj sistemati

Più ancora sorprendono gli sforzi dell'ordinatore per deprimere o almeno defilare il Perugino, come se questi contasse poco, mentre dai suoi mirabili dipinti fiorentini (e, intendo, fatti per Firenze), c'era da segnar chiara la traccia che, prima ancora della venuta di Raffaello, giunge allo schietto 'preraffaellismo' di Fra Bartolomeo e di Mariotto. Ma che dire quando ci si avvede che proprio la nobilissima 'Visitazione' di quest'ultimo — uno dei quadri meritamente più famosi di Firenze — non ha trovato modo di farsi riammettere in galleria?

Anche senza seguitare più in qua, ce n'è dunque abbastanza per un giudizio di merito sul nuovo ordinamento degli Uffizj; salva la gratitudine dovuta a Guglielmo Pacchioni per averceli intanto riaperti, dopo le more, assai meno giustificabili, del primo dopoguerra.

r. l.

Un libro di Ilaria Toesca su Andrea e Nino Pisani (Firenze, Sansoni, 1950).

In contrapposizione con la tendenza che si è andata sviluppando dall'articolo, per molti versi illuminante, del Lanyi ('L'Arte' 1933) (primo passo questo per la revisione delle reciproche posizioni dei due scultori, rimovendoli dalla collocazione vasariana, rimasta sino allora, nell'insieme, cosa accettata) ad allargare il catalogo di Andrea per indicarne un itinerario ed una definizione più complessi e delinearne uno sviluppo posteriore ai rilievi del Campanile, l'autrice riduce il catalogo del maestro al 'numerus clausus' delle 'Porte', di alcuni rilievi del 'Campanile' e delle due statuette (Cristo e Santa Reparata) della fiorentina Opera del Duomo, fondando, su questi soli dati, la sua interpretazione di Andrea.

Discutendo e respingendo i nuovi ampliamenti ed i recenti apporti di quelle opere che da più parti erano state avviate verso il nome di Andrea, si indicano, anche a chi questa tesi non condivida, le incertezze e le difficoltà che il problema ancora presenta, la necessità di un controllo continuo su dati che ancora non si possono definire acquisiti.

L'esame stilistico, di un lucido rigore, delle 'Porte' è condotto con l'aiuto di un lussuoso apparato di fotografie, utili e nuove, ricche di particolari inaspettati (quel 'Carnefice' — tav. 40 — che veramente travalica il secolo!), conduce ad una ricerca di radici culturali finora trascurata, o, tranne poche eccezioni (Weinberger), insufficientemente e scarsamente condotta.

Per la prima volta qui, sulla traccia dello Haendke e del Weinberger (e, in qualche tratto della Pillion e del Reymond che pure spesso si son lasciati deviare da mere analogie iconografiche) troviamo una chiara delineazione di quei fatti francesi che all'opera di Andrea si legano in aggancio stretto sia come antefatti, sia come paralleli svolgimenti. E bene è indicato il richiamarsi di Andrea a quella corrente classica o 'atticistica' che, minacciata da più parti e sempre in pericolo imminente di spiombare da un lato nelle raffinatezze irreali e profumate dell' 'alessandrinismo', dall'altro nel 'caos naturalistico di una verità troppo vera troppo curiosa, quasi indiscreta' (e saranno questi i due aspetti che prevarranno anche nel Trecento Francese: di qui la 'Vierge de Jeanne d'Evreux', 'de la reine Jeanne' per intenderci, ché siamo avanzati abbastanza sulla lustra strada delle 'Vierges Royales', di lì una tomba borgognona, se si vuole,

o un qualche esempio di Calvario), pure si continua per tutta la fine del Duecento e per i primissimi decennj del secolo successivo. *Un libro su A. e N. Pisani*

Su questa base c'è terreno per proseguire l'indagine e si potrà magari notare che forse i rilievi della 'Clôture' del coro di Notre Dame, indicati come soluzioni analoghe a quelle di Andrea, scoprono un gusto più tardo ed una diversa intenzione, potrà piuttosto tornare utile rivedere qualche scena del Jubé di Bourges, o la statua di Louis le Saint di Mainneville, o per accrescere il gruppo di 'Vierges Mères' indicato dal Weinberger, con le statue di Ecouis (c. 1310/15), di Mainneville, e, via via fino a quella di Magny en Vexin (probabilmente quella offerta da Jeanne d'Evreux alla abbazia di St. Denis) che viene, con la sua datazione (verso il 1340), a chiudere il gruppo che si contrappone con il suo classicismo all'indirizzo manieratamente raffinato ('Vierge de Jeanne d'Evreux' del Louvre, 'Vierge Arconati', Louvre, 'Vierge' del museo di Lille etc.) che sarà per contro il profumato aggancio culturale di Nino.

Un punto su cui l'indagine si dovrà ancora soffermare sarà quello dei rapporti tra l'arte di Andrea e la cultura figurativa italiana, meglio toscana, precedente e contemporanea, ed è giusto rilevare, a questo punto, che 'il problema di una qualunque relazione tra Giovanni e Andrea sembra tale da non potersi nemmeno proporre' e che 'Andrea e Giotto riconducevano la plastica italiana sulla strada già annunciata da Nicola Pisano'; su questa indicazione si può continuare per arrivare ad alcune cose orvietane (tra i rilievi dei pilastri centrali) che, ricordando Nicola, preludono ad Andrea. Ed è questione, questa delle congiunture umbro-toscane, che costituisce problema grave, e tutt'altro che risolto. Una illuminante nota di Pietro Toesca (*Il Trecento*, p. 285) ci può mettere sull'avvio attraverso la val di Chiana a Siena a ricercare 'uno dei primi discepoli di Nicola.... che avevano lavorato al pergamo'.

Punto centrale dell'opera è l'analisi dei bassorilievi del Campanile fiorentino, di una particolare felicità di impostazione e di scrittura.

Qui l'attenzione filologica scopre i suoi migliori risultati in distinzioni felicissime e, in un certo senso, nuove. L'attenta e stringata lettura dei rilievi porta a risultati di validità tale, da potere essere assunti come sicuri punti di partenza per l'indagine ulteriore. Si tratta della indicazione di un gruppo di rilievi assolutamente unitario ed autografo, sfoltito da interpolazioni, e da brani, validi sì ed alti anch'essi, ma frutto di altra mente e di altra mano, come nel caso dell'interessante posizione dello scultore del 'Foroneus', riconosciuto appropriatamente in un 'Profeta' ora al Museo dell'Opera del Duomo, e, meno sicuramente, nello scultore dei 'Pianeti' del Campanile. Felice la delineazione della coltura di chi 'intende l'insegnamento del Pisano più come presa di contatto con il gotico d'Oltralpe, con uno spirito che si innesta direttamente nella plastica europea del secondo Trecento'.

Problema pressante, di soluzione difficile perchè spessissimo mal posto, puntualmente giunge a questo punto il rapporto Andrea-Giotto: l'escludere, come la Toesca, l'esistenza di un disegno di Giotto 'tradotto' in marmo da Andrea è risultato progressivo in quanto esclude una via che, forzatamente, si doveva trovar chiusa allo sbocco. Ma seppure diversissimi i due artisti negli interessi e nei risultati, non bisogna giungere a negare il valore estremo che per Andrea deve aver avuto l'esperienza di Giotto. È giusto scartare dal proprio campo la inutile ricerca di presunti disegni giotteschi per le opere di Andrea, ma occorrerà indicare quanto, nel fondo stesso di Andrea, si rifaccia a Giotto e lo assuma come precedente. Meglio si potrà comprendere ciò quando si potranno valutare i rapporti reciproci ed i rispettivi apporti di Andrea con le grandi 'costole'

Un libro su A. e N. Pisani

giottesche a Firenze, tra il '30 ed il '40, si intenda specialmente 'Stefano' Maso ed anche Ambrogio Lorenzetti; si vedrà allora che le vie intraprese dalla 'fronda' giottesca in quel periodo non sono poi così discordanti da quella di Andrea.

Qui, al Campanile, finisce l'itinerario di Andrea, per la Toesca; si arresta ad un punto che altri ha visto solo come tappa del suo cammino. La adesione ai suoi risultati per quanto riguarda il ciclo dei rilievi non ci distoglie dal dubbio che prende a vedere esclusa la mano di Andrea dalle 'Sibille', da tutti e due i 'Re' e dalla lunetta con la 'Madonna del Solletico' che, per lo più, ci pare dicano forte e chiaro, e non solo per assonanze esteriori, il nome di chi li scolpì.

Ma comincia il diverso percorso di Nino; contrapposto, quasi opposto al limite, di fronte al lineare itinerario del padre, sta il serpeggiare della sua strada che tocca diversi luoghi, ben distanti l'uno dall'altro. Chi la percorra, soffermandosi sui punti obbligati: 'Madonna di Orvieto', 'Madonna di Santa Maria Novella', 'Madonna del Latte', 'Madonna Cornaro', 'Madonna della Rosa', 'Annunciazione di Santa Caterina', 'Monumento Scherlatti', non potrà non meravigliarsi delle pericolose svolte e dei bruschi mutamenti che il vascello di Nino Pisano incontra nel suo viaggio su mare apparentemente calmo. Sarà solo la superficialità raffinatissima di Nino, la cui posizione 'racchiude in un ciclo intero un oscillare di gusti e di influenze' a causare di siffatti 'virages'? Lasciamo in sospeso il problema; forse la continuata meditazione e il proseguire della ricerca attorno al nodo della particolare vicenda, alla cruciale 'Madonna della Rosa', troveranno, un giorno, una risposta.

Enrico Castelnuovo

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.T.E.B. - BOLOGNA (VII-1952)

SCRITTORI ITALIANI MODERNI

EMILIO CECCHI

CORSE AL TROTTO E ALTRE COSE

(CORSE AL TROTTO, 1931-1941 ALTRE COSE, 1921-1952)

Un volume di pagine 576 con 36 tavole f. t., mm. 205 x 140, in carta India, rilegato in tutta tela, sopraccoperta illustrata, L. 3500

Trent'anni di esperienza letteraria, dalla 'Ronda' a oggi; lo specchio di un'arte e di tutta un'epoca, l'opera di un grande scrittore, attualissimo e classico.

SANSONI FIRENZE

CLASSICI ITALIANI IN EDIZIONE DI LUSSO

LEONARDO
OMO SANZA LETTERE

a cura di
GIUSEPPINA FUMAGALLI

Nuova edizione riveduta

Un volume di pagine 384, con 56 tavole f. t., mm. 220 x 160, rilegato in tutta tela, sopraccoperta illustrata, L. 2500

L'editore ripresenta, corretta e debitamente aggiornata, questa opera che può considerarsi lo specchio fedele del pensiero di Leonardo scrittore. È qui ricomposta l'unità rigorosa del grande spirito che non conobbe divisione tra scienza ed arte, realtà e poetico sogno, riattestata nella verginità potente e limpidissima d'una scrittura lontana da lenocini letterari e da aridità cerebrali.

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Usciranno nel corso del 1952:

MADAME CALDERON DE LA BARCA - **Vita al Messico** - *a cura di* Emilio Cecchi.

PIERO BIGONGIARI - **Il senso della lirica italiana.**

RAFFAELLO BRIGNETTI - **Morte per acqua.**

ALBERTO MORAVIA - **Saggi critici.**

DIEGO MARTELLI - **Inediti** - *a cura di* Antonio Boschetto.

Antologia critica americana - *a cura di* Antonio Russi.

ROMANO BILENCHI - **Anna e Bruno.**

ANNA BANTI - **Il bastardo.**

GIORGIO BASSANI - **Racconti.**

GIUSEPPE DE ROBERTIS - **Studi.**

Seguiranno:

ADELIA NOFERI - **Studi sul Petrarca.**

Saggi di GIANFRANCO CONTINI, ORESTE MACRÍ *e un romanzo di* CARLO EMILIO GADDA.

In preparazione la seconda edizione di

La Capanna Indiana *di* ATTILIO BERTOLUCCI, *poesie*
Premio Viareggio 1951.

SANSONI FIRENZE